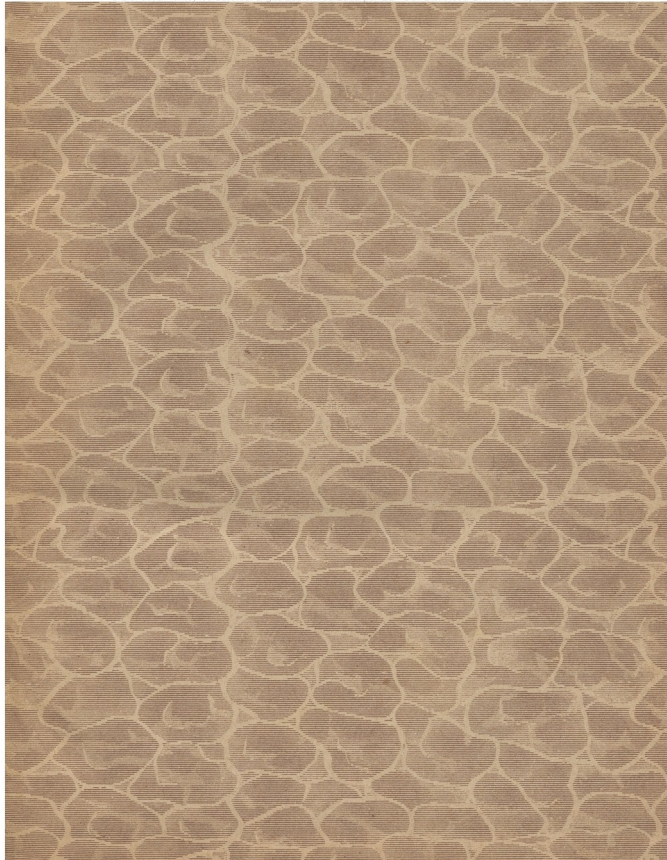


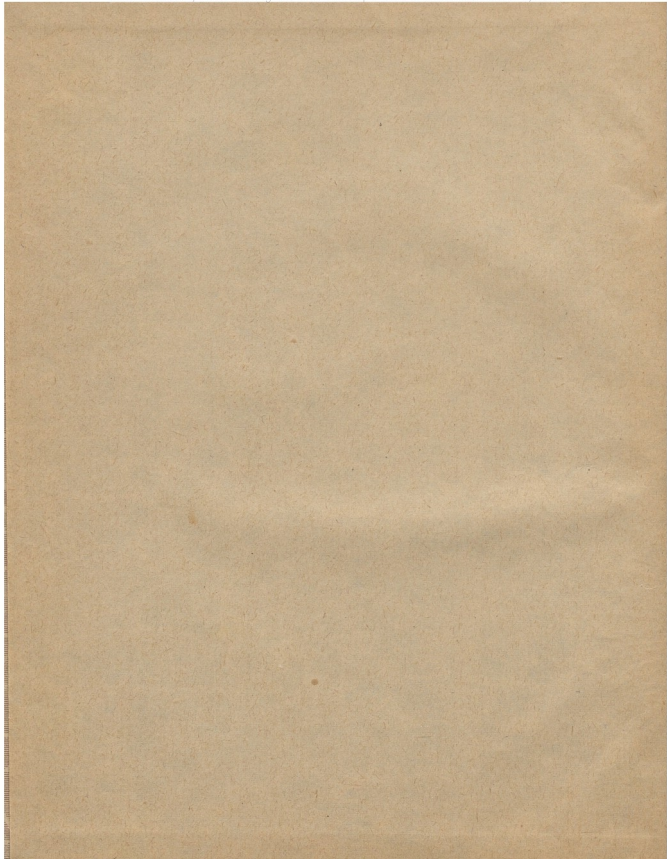
BIG
XIX-3
ESL
bre

INSTITUTO VASCO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MUSEO DE LA CIENCIA
MUSEO DE LA CIENCIA
MUSEO DE LA CIENCIA

X
E

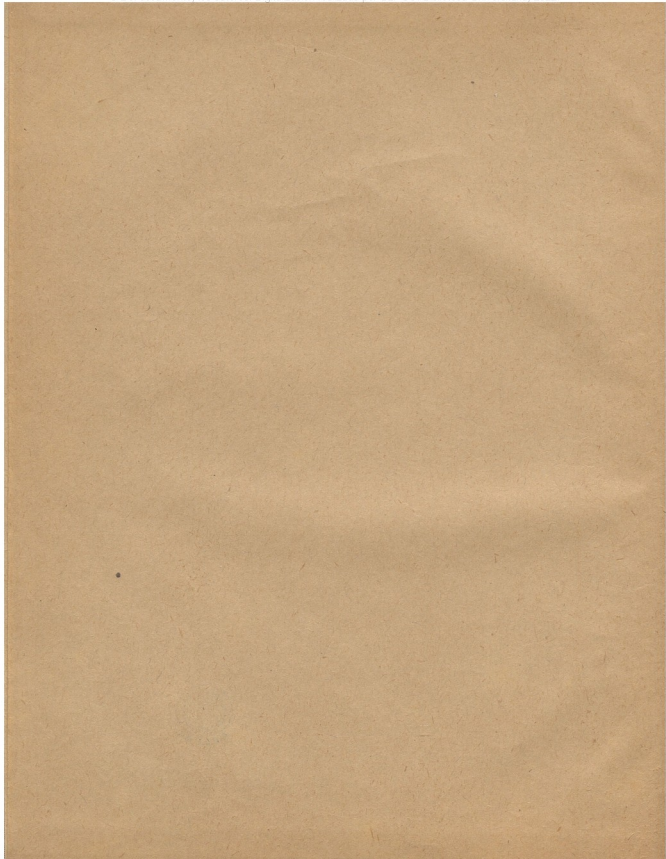
156







Cop. 847290



BREVE MEMORIA HISTÓRICA

DE LA

MUSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA,

POR

DON HILARION ESLAVA.

**Maestro Director de la Real Capilla Música de S. M. y Profesor de la 1.^a clase
de Composición del Real Conservatorio de Música y Declamación.**



MADRID.

IMPRENTA DE LUIS BELTRAN, SACRAMENTO, 10.

1860.

2609

PROYECTO MEMORIA HISTÓRICA

del 12

MUSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA

DOY HILARIO ELLA

Presentado al Real Colegio de San Juan y Profesores de la 1.ª clase
de Composición del Real Conservatorio de Música y Declamación



MADRID

IMPRESA DE ESTE INSTITUTO, CALLE DE SAN JUAN, 10.

1890

BREVE MEMORIA HISTÓRICA

DE LA

MÚSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA,

POR

DON HILARION ESLAVA.

**Maestro Director de la Real Capilla Música de S. M. y Profesor de la 1.ª clase
de Composición del Real Conservatorio de Música y Declamación.**

Esta Memoria ha sido escrita para la *Lyra sacro-hispana*, y dada á los suscritores en el décimo y último tomo de su interesante publicación.

MADRID.

IMPRENTA DE LUIS BELTRAN, SACRAMENTO, 10.

1860.

REVISTA DE HISTORIA

1911

MUSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA

1911

BOY HILLMAN YSAIA

Madrid, 1911. Imprenta de los señores Calle de San Mateo, 12. Págs. 1-100.

Este libro se ha impreso en los talleres de los señores Calle de San Mateo, 12, Madrid, a las 10 de la mañana del día 15 de mayo de 1911.

MADRID

IMPRESA DE LOS SEÑORES CALLE DE SAN MATEO, 12

1911

PRÓLOGO.

Cuando en Mayo de 1852 se publicó el prospecto de la *Lyra sacro-hispana*, se ofreció imprimir y dar á los suscritores una *Memoria histórica* de la música religiosa en España, para completar de este modo tan importante publicacion. Acostumbrados nosotros á cumplir religiosamente cuanto ofrecemos, y sobreponiéndonos á todas las dificultades y obstáculos que en esta publicacion se nos han presentado, la hemos llevado á cabo en todas sus partes, y damos al terminarla la presente *Memoria*. En ella presentaremos las consideraciones que nos ha sugerido un exámen detenido y escrupuloso de las mismas obras de que se compone esta coleccion, bajo el doble aspecto del arte religioso en general, y comparándolas con las del mismo género compuestas por autores extranjeros en las diversas épocas que abraza la *Lyra sacro-hispana*.

II

Sabemos muy bien cuán difícil es que un autor cualquiera, que escribe la historia de su propio país, diga la verdad libre, ingénuo y francamente, sobreponiéndose al amor patrio y á ciertas consideraciones de sus mismos conciudadanos, dispuestos siempre á creer todo lo que halaga al orgullo nacional, y á mirar de reojo todo aquello que le sea contrario. Nosotros, sin embargo, nos proponemos no dejarnos llevar del amor y sentimiento nacional mas allá de lo justo. A nadie cedemos en españolismo ni en amor á nuestro arte musical; pero sobre todo amamos sinceramente la verdad. *Amicus Plato, sed magis amica veritas.*

Hecha esta indicacion, vamos á dar á nuestros lectores cuenta del plan que en esta *Memoria* nos hemos propuesto; para que entiendan con claridad cuanto ella contiene, y puedan seguirnos fácilmente en el orden de nuestras ideas é investigaciones.

Presentaremos primeramente varias consideraciones preliminares acerca de la Asociación de la *Lyra sacro-hispana*, del objeto que se propuso al emprender esta publicación, y de cómo se ha llevado á efecto. Haremos despues una breve reseña del estado de la historia musical en España, y concluiremos esta parte preliminar manifestando nuestra opinion respecto á lo que convendria hacer para que llegásemos á tener una historia completísima del arte músico-español.

Despues de las consideraciones preliminares que acabamos de manifestar, trataremos de probar, como asunto principal de esta *breve Memoria*, que España en materia de música religiosa ha figurado siempre dignamente entre las naciones mas adelantadas en el arte: y que si

III

bien es cierto que ha decaído algun tanto en la primera mitad del presente siglo, por las guerras y revoluciones de que ha sido víctima nuestra desgraciada patria, tambien lo es que en estos últimos años ha progresado tan notablemente, que es de esperar que dentro de un plazo no largo vuelva á reconquistar la posición que anteriormente tuvo.

Para probar debidamente lo que nos proponemos, estableceremos antes nuestros principios respecto á las condiciones que debe tener la música religiosa; y una vez sentados aquellos, con las obras en la mano las analizaremos escrupulosamente, comparando las de la escuela española con las de otras naciones en sus respectivas épocas, y sacaremos como consecuencias de nuestras observaciones y razonamientos las conclusiones que quedan sentadas.

Si nuestros profesores llegan á estimar en algo este breve trabajo, habremos alcanzado la recompensa á que aspiramos.

Madrid 31 de Agosto de 1860.

HILARION ESLAVA.

que es cierto que se ha hecho algún tanto en el presente siglo, pero el presente siglo, por las guerras y revoluciones de que ha sido víctima nuestra desgraciada patria, también lo es que en estos últimos años ha progresado tan notablemente que es de esperar que dentro de un plazo no largo vuelva a reanudar la posición que se le atribuye.

Para poder debidamente lo que nos proponemos, es necesario antes nuestros principios respecto a las condiciones que debe tener la música religiosa, y así por ser los que ellos, con las obras en el mundo las que hacemos correspondientes, comparando las de la escuela española con las de otras naciones en sus respectivos géneros, y sacaremos como consecuencia de estas las observaciones y recomendaciones las condiciones que quedan señaladas.

Si nuestros compañeros harán a calmar en este breve trabajo, también al respecto de los asuntos que se proponen.

Madrid 31 de Agosto de 1860

Francisco Ferrer

BREVE MEMORIA HISTÓRICA

DE LA

MÚSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA.

En 3 de Marzo de 1852 se estableció en Madrid la Asociación de la *Lyra sacro-hispana*, compuesta de los profesores siguientes: D. Mariano Martín, D. Pedro Albeniz, D. Antonio Alvarez, D. Juan Guelbenzu, Don Francisco Valldemosa, D. Nicomedes Frayle, D. Juan Gil, D. Florencio Lahoz, D. Ignacio Gvejero, D. Antonio Aguado, D. José Sobejano, D. José Aranguren, D. Sebastián Gavaldá, D. Antonio Bordalonga, D. Nicolás Ledesma (de Bilbao), D. Valentin Meton (de Zaragoza), y D. Hilarion Eslava. (1).

El objeto de esta Asociación fué la publicación de una colección completa de las mejores obras de música religiosa, compuestas por los mas acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos.

La empresa de esta Asociación se dividió por acciones, tomando una cada sócio, dos la sociedad Union Artístico-musical, y tres D. Hilarion Eslava. Organizada

(1) De estos profesores han fallecido en el curso de esta publicación D. Antonio Alvarez, D. Pedro Albeniz y D. Antonio Bordalonga.

así la empresa, fué nombrado Director artístico el señor Eslava; y la 1.^a entrega de la publicación salió á luz en los primeros días de Junio del mismo año.

Varios fueron los motivos que impulsaron á los profesores mencionados para emprender una publicación tan importante, difícil y costosa.

El mal estado de la música religiosa en nuestras catedrales, y el descuido y abandono de sus archivos musicales, hacían temer la desaparición y pérdida de obras que merecían duradera gloria. Añádase á esto que esas excelentes obras, especialmente las antiguas, aunque se conservasen en los archivos, se hallaban en libros de atril ó en papeles separados y sin particiones, lo que hacía imposible su estudio. De esto se seguía que los viajeros extranjeros, instruidos en el ramo, que visitaban nuestros archivos, sacaban sus apuntes á la ventura, elogiando ó vituperando despues, sin haber podido tomar los debidos conocimientos en la materia.

Hubo también otra consideración muy importante para emprender esta publicación. Todos los profesores inteligentes en historia musical estaban convencidos de que no era posible que poseyéramos la correspondiente á España, escrita debidamente, si antes no se publicaban trabajos parciales acerca de cada uno de los cuatro ramos ó géneros principales en que se divide el arte, que son: 1.^o el religioso; 2.^o el dramático; 3.^o el popular, y 4.^o el didáctico. En efecto ¿cómo es posible que un solo individuo haga aisladamente todos los estudios é investigaciones necesarias, para reunir las obras, datos y noticias indispensables en cada uno de esos cuatro ramos, tratándose de una nación que ha tenido la mayor incuria y abandono

en la conservacion de los documentos y obras mas interesantes al arte? Es muy difícil hallar un hombre que á sus vastos conocimientos literario-musicales, á su gran práctica en el arte y á su fino criterio, reuna la paciencia y actividad que son necesarias para tan difícil empresa. Porque es necesario tener presente que en el dia las historias sobre bellas artes, si no van comprobadas con documentos y monumentos, no merecen estimacion alguna.

La conviccion, pues, de que es necesario hacer estudios y publicaciones especiales, que precedan á la de la historia general de la música española, es tan comun entre los profesores instruidos, que en el dia sabemos, y lo manifestamos con mucha satisfaccion, que así como nosotros lo hemos hecho respecto á la música religiosa, se ocupa en hacerlo, de la lírico dramática D. Francisco Asenjo Barbieri, y de la popular D. José Inzenga. También sabemos que D. Baltasar Saldoni ha hecho interesantes estudios acerca de efemérides musicales de España, que estan próximos á ser publicados. Nosotros esperamos que estos tres maestros, amigos y comprofesores nuestros, darán cima á sus respectivos proyectos, pues en ello harán notable servicio al arte músico-español. Bajo este aspecto creemos que la *Lyra sacro-hispana* ha hecho un servicio importante.

En otros países, cuyas bibliotecas han conservado esmeradamente todas las obras y documentos importantes, es menos difícil la publicacion de trabajos semejantes al de la *Lyra sacro-hispana*; porque, además de haber abundantes obras y datos que consultar, proporcionan á los autores ventajosos resultados que no se obtienen en España.

Grandes esfuerzos han sido necesarios para llevar á

cabo esta publicacion. Los asociados han hecho desembolsos de consideracion, para subvenir á los gastos de ella. La Reina Nuestra Señora (q. D. g.), tan amante siempre de las bellas artes, y mas principalmente de la música, ha protejido esta publicacion con un considerable número de suscripciones. Varias personas, ajenas á la asociacion, pero muy interesadas por las glorias artísticas de España, nos han ayudado eficazmente en diversos trabajos, que nos han sido de grande utilidad. Justo es, pues, que hagamos constar aquí sus nombres, que son: D. Felipe Soto Posadas, ilustre caballero asturiano y gran aficionado al arte musical: D. Pascual Perez, Organista primero de la Metropolitana Iglesia de Valencia: D. José Enguera, idem de la Catedral de Calahorra: Don Cesáreo Bustillo, Maestro de capilla de la Primada de Toledo: D. Agapito Perez, Organista primero de la misma: D. Francisco Reyero, Maestro de la Metropolitana de Búrgos; y D. Ambrosio Perez, Profesor en Madrid.

Permítase tambien al que estas líneas traza dejar aquí consignada la parte que ha tenido en esta publicacion. Él fué quien concibió el pensamiento y proyecto de ella, y quien reunió todos los materiales necesarios, tanto de obras como de noticias. Él hizo á sus espensas un viaje costoso, para adquirir algunas obras de maestros españoles, que existen en las bibliotecas de París, Berlin y Viena, y que era imposible hallarlas en España. Él ha sido, finalmente, quien ha estado ocupado por espacio de ocho años en todos los trabajos inherentes á esta publicacion, superando con la firmeza de su voluntad todos los obstáculos que se han opuesto.

No se crea por lo que acaba de decirse que estamos

completamente satisfechos de nuestra obra: no. Creemos, al contrario, que otros escritores mas hábiles ó mas afortunados, que vuelvan á tratar de estas materias, cuando tal vez hayamos desaparecido de la escena de este mundo, tendrán que rectificar algunos errores, que contra nuestra voluntad, habremos podido cometer, tanto en la adquisicion y eleccion de obras, como en las noticias de sus autores.

Nosotros espondremos en el curso de esta *Memoria* todas las dudas que hemos tenido, y la opinion que hemos seguido. Diremos lo cierto como cierto, lo dudoso como dudoso, y lo falso como falso. De este modo quedará el campo preparado para las nuevas investigaciones que podrán hacer los que vengan en nuestro seguimiento.

Antes de concluir estas consideraciones preliminares, creemos conveniente echar una rápida ojeada al estado de nuestra historia musical hasta 1852 en que emprendimos esta publicacion, y á los diversos trabajos que sobre dicha materia han visto la luz pública en estos últimos años, manifestando despues nuestra opinion acerca de los medios que deben emplearse para que lleguemos á tener una historia completa fundada sobre sólidos fundamentos, que corresponda cumplidamente á su objeto.

Hasta el presente siglo no se ha publicado trabajo alguno considerable sobre la historia general de la música española. El Abate Andres en su obra *Del origen, progresos y estado actual de toda literatura*, publicada en el siglo pasado, manifestó su esperanza de que el Abate Arceaga, autor de *Le rivoluzioni del teatro italiano*, publicaria una interesante historia músico-española; pero

desgraciadamente murió este famoso y admirable crítico sin haber realizado su proyecto.

Todo lo que se había escrito en los siglos pasados acerca de esta materia, estaba reducido á noticias sueltas, que se encuentran accidentalmente en diversas obras literarias, especialmente en las de Nicolás Antonio, Lope de Vega, Iriarte, Masdeu, Lampillas, Eximeno y Arteaga. También contiene algunas noticias históricas *El Melopeo de Cerone* (1). Hállanse igualmente noticias muy interesantes acerca de obras, maestros y cantores españoles en las publicaciones del P. Martini y en las del Abate Baini, italianos ambos, los mas respetables escritores que ha tenido jamás el arte, y de quienes han tomado generalmente las que nos dan sobre esta materia los escritores de allende el Pirineo. También se hallan muchas noticias interesantes á nuestra historia musical en las numerosas obras didácticas publicadas en los siglos XVI, XVII y XVIII por los contrapuntistas, organistas, harpistas y guitarristas españoles de esas diversas épocas. También existen datos curiosos en el gran número de folletos impresos en esos mismos siglos, que versan comunmente sobre polémicas musicales, motivadas por ejercicios de oposiciones, ó por manifestaciones de opiniones encontradas.

El que escribió acerca de la historia musical española fué D. José Teixidor, organista de la Real capilla

(1) El Sr. D. Mariano Soriano en su *Historia de la música española* dice que no hay en España mas que tres ejemplares de Cerone; pero nosotros, que ignoramos las investigaciones que haya hecho para así asegurarlo, sabemos que hay muchos mas de los que aquel menciona. D. Baltasar Saldoni, D. Eugenio Gomez y algunos profesores de Catedrales lo tienen. La biblioteca del Cabildo de Pamplona lo posee. El que nosotros poseemos perteneció á nuestro caro amigo, ya difunto, D. Indalecio Soriano, padre del D. Mariano.

de S. M. Este distinguido y laborioso profesor publicó en 1804 un *Discurso sobre la historia universal de la música*, que forma un tomo en 8.º de 333 páginas; pero no sabemos por qué causa dejó de publicar el segundo tomo que había ofrecido en el primero acerca de la *historia musical de España*, cuyo manuscrito adquirieron sus herederos después del fallecimiento de aquel.

Como este manuscrito ha andado de mano en mano, tuvimos ocasión de leerlo; y aunque estaba incompleto, pudimos formar algún juicio acerca de su mayor ó menor mérito. Hállanse en él datos, noticias é investigaciones interesantes; pero como era el primero que emprendió trabajos de esta importancia, no es de extrañar que incurriese en algunos defectos considerables. Nos pareció que había en él algún exceso de credulidad respecto á ciertos datos, y también notamos que faltaba de vez en cuando el fino criterio que debe adornar á todo historiador. Verdad es que estos defectos son generales en los que escriben la historia de su propia nación, y en Teixidor están motivados por el acendrado españolismo que rebosa en toda su obra; pero nosotros creemos que es perjudicial atribuir á un pueblo un hecho que no le pertenece; porque descubierta después su inexactitud ó improbabilidad, padece mucho el crédito de la obra y el de su autor. Además de esto, España tiene títulos verdaderos y auténticos para figurar dignamente en la historia del arte musical, sin necesidad de apropiarse lo que no le pertenece. Creemos también que varios hechos y datos que presenta están apoyados en débiles fundamentos. Para convencerse de esto último, basta considerar que se halló con tan absoluta carencia de documentos y

obras en algunas materias de gran importancia, que él mismo en la página 3 del prólogo del *Discurso sobre la historia universal de la música* dice, hablando de la escasez de monumentos respecto á la música española profana: «Esta escasez en los tiempos modernos es tal, que si no fuera por una memoria ó disertacion sobre el origen del melodrama moderno, escrita en idioma francés, por un anónimo, é inédita, de la cual nos hizo presente D. Miguel de Manuel; bibliotecario que fué de San Isidro, nos era casi imposible decir cosa alguna que redundase en favor de la música española profana.» Por confesion, pues, del mismo Teixidor, todo lo que en su manuscrito dice de la música lírico-dramática está apoyado en un manuscrito anónimo.

Sin embargo de todo, Teixidor es digno de elogio por haber sido el primero que emprendió la difícil tarea de escribir la historia músico-española, y por haber reunido una gran parte de los materiales necesarios para ella.

La guerra de la Independencia y las revoluciones política y dinástica, que han aflijido á España, han sido causa de que el arte musical en general y el ramo de historia en particular, no hayan progresado lo que debieran en la primera mitad del presente siglo; pero luego que empezó á gozarse de alguna paz, todos los ramos del arte, incluso el de su literatura, principiaron á dar inequívocas pruebas de vida y de progreso. Los periódicos musicales *La Iberia*, *El Anfibio matritense*, *El Artista*, *El Pasatiempo musical* y algunos otros de menos importancia, contribuyeron mas ó menos al cultivo de la literatura musical en general, y aunque en pequeña parte tambien al de la historia en particular.

En este estado fué cuando en 1852 se emprendió la publicacion de la *Lyra sacro-hispana*, que felizmente se ha llevado á cabo, habiéndose publicado diez tomos de obras musico-religiosas, acompañadas de apuntes biográficos de sus autores.

En Setiembre de 1853 empezó á publicarse por nosotros el *Museo orgánico-español*, y se concluyó en Noviembre de 1854 (1). En esta obra, además de establecerse las bases de este género, se dió en la primera entrega una *breve memoria histórica de los organistas españoles*.

En 1854 publicó el Sr. D. Sebastian Castellanos un *Discurso sobre la música*, en cuya segunda parte se hallan interesantes noticias acerca de la música española.

En 1855 salió á luz la *Gaceta musical de Madrid*, en la que, además de publicarse en ella entre otras cosas las biografías de los mas distinguidos músicos españoles, se dieron diversos *apuntes históricos*, contribuyendo todo á ilustrar nuestra historia musical, del modo que puede hacerlo un periódico que tiene otros objetos preferentes.

Como los apuntes mencionados fueron escritos por nosotros, debemos dejar aquí sentado que nuestras pretensiones en ese pequeño trabajo fueron muy modestas; pues que su objeto fué llenar el espacio que algunas veces faltaba en la parte material del periódico, para lo cual echábamos mano de lo primero que se nos presentaba de entre los numerosos y desordenados documentos que poseíamos. Decimos esto, no para retirar un solo apunte de ellos, sino para que no se estrañe la falta de orden que

(1) El Sr. Soriano en su *Historia de la música española* ha asegurado que nuestro *Museo* se publicó en 1856; y este error le ha conducido á otros mas trascendentales, que se indicarán en su lugar oportuno.

en ellos aparece, ni los errores de imprenta que mas de una vez se han cometido.

Al poco tiempo despues de la aparicion de la *Gaceta musical*, principiò á publicarse en Barcelona la *Historia de la música española* por D. Mariano Soriano Fuertes, de cuya obra, que consta de cuatro tomos en 8.º, se han repartido las últimas entregas en el próximo pasado Julio. Nuestro primer deber es tributar el debido elogio á su autor por haber llevado á cabo una publicacion tan árdua y tan costosa, en un pais donde no pueden emprenderse trabajos de esta naturaleza sino por pura gloria y amor al arte. Pero tambien creemos conveniente al arte y á su historia hacer aquí sobre ella algunas observaciones, que pueden ser útiles á los que se ocupen en adelante en trabajos de esta especie, y que son indispensables para nosotros al tener que tratar en esta *Memoria* de la música religiosa en España.

El Sr. Soriano que posee el manuscrito de Teixidor, de que antes hemos hablado, ha adoptado todas ó la mayor parte de las noticias y datos que en él se contienen; por lo cual creemos que ha participado algo de los mismos defectos que hemos indicado al tratar de dicho manuscrito. Notamos tambien en la obra del Sr. Soriano alguna ligereza en ciertas aseveraciones, procediendo apasionadamente en mas de una ocasion.

Asegura el Sr. Soriano, entre otras cosas que nos parecen inexactas, que los célebres compositores Orlando Laso, Felipe Mons ó Filipo de Monte, Francisco Soriano ó Suriano, y Claudio Monteverde son naturales de España; mientras que nosotros, apoyados en los escritos del Abate Baini y del P. Martini, á quienes se deben las

mas interesantes noticias de varios maestros españoles del siglo XVI, creemos que son los dos primeros flamencos y los dos últimos italianos. También asegura que el famoso monge Guido de Arezo estudió en Cataluña, cuyo hecho nos parece improbable. En fin, hallamos en la historia escrita por el Sr. Soriano varias cosas pertenecientes á la música religiosa de España, que contrarian nuestras opiniones, por lo cual no podemos menos de dejar consignadas nuestras convicciones en el curso de ésta *Memo-ria* manifestando las razones que en contra de aquellas nos asisten.

Los redactores de la *Gaceta musical de Madrid*, llevados del mejor deseo, y con la mas benévola intencion, hicimos á su tiempo en los núms. 22 y 44 del año 1855 oportunas indicaciones al Sr. Soriano, para que, al asentar hechos contrarios á las aserciones de escritores respetables, adujera pruebas irrecusables; porque de lo contrario padeceria algo el crédito de la obra. Mas el Sr. Soriano, creyendo tal vez que esas indicaciones eran infundadas ó inspiradas por espíritu de oposicion, no solo dejó de apreciarlas como debiera, sino que tenemos motivos para creer que desde entonces caimos de su gracia (1).

Por no haber atendido el Sr. Soriano á nuestras bené-

(1) Para que se pueda juzgar justamente de la conducta de los redactores de la *Gaceta* respecto al Sr. Soriano, y de la de éste con aquellos, sépase: 1.º que dichos redactores, al leer las entregas publicadas entonces del Sr. Soriano, entre los dos extremos de presentarse hostiles á ella ó autorizar con su silencio cosas contrarias á sus convicciones, tomaron el prudente medio de hacer indicaciones amistosas mezcladas con elogios, como pueden verse en dos sueltos de los núms. 22 y 44 del año 1855; 2.º que habiendo contestado el Sr. Soriano de una manera poco acertada, núm. 47 de la misma, y despues de una breve polémica que con él sostuvo la *Gaceta*, los redactores de esta acordaron no escribir una linea mas sobre la materia, hasta que aquel concluyese su obra, para que jamás pudiera decirse que ellos habian embarazado la publicacion de la historia de que se trataba, puesto que consideraban que, aunque tuviera

volas indicaciones, ha insertado en su *Historia* noticias y hechos, que podian ser dudosos en tiempo de Teixidor, y que nos parecen completamente inexactos hoy, despues de los grandes estudios é investigaciones históricas, que se han publicado acerca de los compositores mas célebres del siglo XVI, especialmente de los flamencos é italianos.

No se crea por esto que nosotros queremos que se tengan por infalibles á Bains y demas escritores, por autorizados que ellos sean; no: lo que nosotros deseábamos era que, al dar noticias y sentar opiniones contrarias á ellos, se adujeran razones y pruebas incontestables, ó se presentasen estas en el grado de duda ó certidumbre que exige el buen criterio en casos de esta especie.

Nosotros, pues, consignaremos en el curso de esta *Memoria* las razones que tenemos para no contar entre los compositores españoles á los cuatro célebres que antes hemos mencionado; por lo cual no les hemos dado cabida en la *Lyra sacro-hispana*, aunque de ellos poseemos numerosas y escelentes obras.

Tampoco haremos uso de diversas noticias, que ha dado un Calendario musical publicado en Barcelona en los dos últimos años pasados, y suscrito por un tal *Rover-*

algunos defectos, interesaba al arte su realizacion; 3.º que el Sr. Soriano, constituido en exajerado defensor del arte músico-español, y habiendo olvidado combatir á varios escritores extranjeros que lo han deprimido injustamente, no solo ha combatido con admirable constancia en el curso de su *Historia* los escritos de la *Gaceta*, como estaba en su derecho, sino que tambien ha dirigido á sus redactores, y muy principalmente á su Director, indicaciones y alusiones, no todas de buen género, como se vera en el curso de esta *Memoria*.

Quede, pues, consignado esto, para que en lo sucesivo pueda formarse una idea justa de la conducta de los redactores de la *Gaceta musical* y de la de su Director, que ha creido de su deber aprovechar esta ocasion para dejar sentados estos hechos, como prueba de la prudencia y rectitud con que han procedido en esta materia.

to; porque sospechamos que las fechas de nacimiento y defunción de varios célebres músicos españoles de los siglos XV y XVI están colocados *ad libitum*, y que no merecen fe alguna, mientras no sean comprobadas debidamente.

El Sr. Soriano, como antes hemos dicho, ha impugnado varias opiniones y datos esparcidos en algunos *apuntes* y artículos publicados en la *Gaceta musical*; y nosotros, correspondiendo debidamente, aprovecharemos las ocasiones que naturalmente se presenten en el curso de esta *Memoria*, para defender nuestras aserciones y las de nuestros co-redactores, limitándonos á las materias de música religiosa, que es nuestro objeto, y desentendiéndonos por ahora de las que son ajenas á él. Esperamos, sin embargo, que no faltará alguna otra ocasión oportuna para corresponder también al Sr. Soriano respecto á otras materias, que ya directa ya indirectamente ha tocado en sus impugnaciones, de que sería inoportuno é inconveniente tratar aquí.

Hay sin embargo una cosa que no podemos dejarla para otra ocasión, pues aunque no tiene una relación inmediata con el objeto de esta *Memoria*, la tiene para que se comprendan ciertas observaciones que á él pertenecen. Rogamos, pues, á nuestros lectores que nos permitan tratarla brevemente.

El Sr. Soriano en el tomo 4.º de su obra, página 204, tratándose de la historia respecto al nombre y uso de la viola, é impugnando unos *apuntes* nuestros, pone una larga nota, de la que vamos á copiar los principales trozos, para contestarlos debidamente. Dice así:

«No habiendo faltado profesores amantes del arte que

nos hayan hecho notar en el párrafo primero del *Museo orgánico-español*, publicado por el Sr. Eslava en 1856, aunque dicha publicación no lleva el año (1), el poco aprecio que de nuestros trabajos históricos ha hecho dicho autor, manifestando que, *su pequeño trabajo histórico llamará sin duda la atención, sabiéndose que nada importante se había escrito en España acerca de su historia en general ni de los ramos que ella abraza en particular*, pudiera creerse, al rebatir algunas apreciaciones del señor Eslava, lo hacemos con otra intención que la de ilustrar en lo que podamos la historia del arte. Los que tal piensen están en un grave error. Nada está más lejos de nosotros que las mezquinas personalidades, ni nadie más lejos que nosotros de pensar que el párrafo aludido se escribiera con siniestra intención, ni con la de aparecer el Sr. Eslava como primer historiador.» Aquí habla el Sr. Soriano de sus trabajos históricos tomándolos desde la aparición del periódico *Iberia musical*, y de los elogios que de su *Historia de la música española* ha hecho en varias ocasiones la *Gaceta musical* etc., y concluye con el párrafo siguiente: «Todas estas razones nos hacen creer, que ni el señor Eslava quiso aparecer en su *Museo orgánico* como el primero que hablase de nuestra historia, ni menos querer hacer desmerecer nuestros trabajos, encumbrando los suyos propios, cuando tan amante y protector se ha manifestado siempre de los adelantos del arte músico-español.

Para conocer cualquiera el sentido de las diversas frases que la preinserta nota contiene, le basta leerla con detención, teniendo presente la tendencia del Sr. Soriano

(1) Se olvidó, en efecto, poner el año, que fué 1853, como antes se ha dicho, y no 1856 como dice el Sr. Soriano.

en todas sus impugnaciones respecto á nosotros, que tuvimos la direccion de la *Gaceta musical* cuando aquel tuvo con esta la polémica antes indicada. Es necesario tambien tener presente que el procedimiento del Sr. Soriano en dicha nota es muy comun en el género satirico. La forma de esa locucion de doble sentido, muy usada en criticas mordaces, se reduce á encubrir con una negacion la proposicion afirmativa que se quiere decir, para herir al contrario con mayor fuerza y disimulo. Para que nuestros lectores y el Sr. Soriano se convenzan de esto, vamos á poner un ejemplo. Supóngase que un crítico cualquiera, poco amigo del Sr. Soriano, analiza y critica la zarzuela *El tio Caniyitas* y la *Historia de la música española*, y que, despues de atribuir grandes defectos á esas dos obras concluye diciendo en la misma forma de la *nota*: «Nada está mas lejos de nosotros que las mezquinas personalidades, ni nadie mas lejos que nosotros de creer que el Sr. Soriano como compositor ignora hasta los rudimentos de la armonía presumiendo de gran maestro; ni que como historiador desconoce completamente la historia del arte, siendo el grajo de la fábula. Los que tal piensen estan en un grave error; porque de público se sabe lo que aquel ha estudiado en ambos ramos.» Ahora preguntamos: ¿no habria motivo para sospechar que tales proposiciones eran maliciosas contra el crédito del Sr. Soriano bajo el doble papel de compositor y de historiador? Creemos que este solo ejemplo basta para conocerse que es muy inoportuno y peligroso ese lenguaje. Nosotros no lo usaremos jamás, y sentimos mucho que el Sr. Soriano lo haya usado maliciosa ó inadvertidamente.

Conocido, pues, el sospechoso sentido de esa nota, y

siendo completamente falsa la causa que la motivó; no podemos menos de manifestar: 4.º que es muy extraño que el Sr. Soriano, acostumbrado como debe estar á difíciles y trabajosas investigaciones históricas, no haya hecho sobre un suceso reciente, y en una materia delicada y trascendental, las necesarias para averiguar la fecha de la publicacion de la *Memoria histórica de los organistas españoles*, (que fué dos años antes de empezarse la de su *Historia de la música española*) siendo así que fué anunciada por miles de prospectos, por invitaciones dirigidas á los principales organistas de España, y que tuvo una numerosa suscripción.

2.º Que es admirable que el Sr. Soriano, honrado con el pomposo título de *primer historiador de la música española* que le ha dado el Sr. Rovertó en su *Calendario musical*, y que nos ha combatido á su placer en muchos lugares de su *Historia* sin contradecirle en cosa alguna por espacio de cinco años, venga ahora al fin de ella á manifestar sospechas de que nosotros aspiramos manóosamente al mismo título de primer historiador, fundándose en un hecho completamente falso.

3.º Que aunque es muy cierto que la publicacion de la *Lyra sacro-hispana* y la del *Museo orgánico español* se emprendió algunos años antes que la *Historia de la música española* del Sr. Soriano, no nos había ocurrido la idea de aspirar al dictado de historiador primero, ni segundo, ni vigésimo siquiera. Nuestras aspiraciones artísticas no son seguramente en el ramo de historia músico-española, aunque creemos haber hecho algo por ella. Además sabemos muy bien que en cualquiera de las bellas artes no se adquiere renombre y duradera gloria con títulos

vanos, sino con relevante mérito reconocido por el arte entero.

4.º Que es cosa verdaderamente notable, que el señor Soriano manifieste su estrañeza porque nosotros, que no estamos dotados de *presciencia*, no hayamos apreciado su obra de 1855 en la nuestra de 1853; y que al mismo tiempo él, que ha concluido la suya en Julio de 1860, no haya creído conveniente hablar de nuestro *Tratado de armonía* impreso en 1857, ni del de *Contrapunto y fuga* publicado en 1859 (1). Entiéndase que no por esto nos quejamos de su silencio.

Para concluir este enfadoso incidente decimos, que como la causa que motivó la *nota* del Sr. Soriano está fundada en un error, habíamos pensado primeramente limitarnos á hacer manifiesta su grave equivocacion; pero despues de haber meditado algo, vimos la conveniencia de rebatir todas las ideas que contiene la mencionada *nota*, puesto que aquel no las puede retirar de los ejemplares impresos.

Nosotros, sin embargo de lo que hemos manifestado, y de la particular posicion en que nos hallamos respecto al Sr. Soriano, repetimos con ingenuidad, que ha hecho éste un señalado servicio al arte; porque, sean cuales fueren los defectos que su obra tenga, lo cierto es que tenemos ya una historia músico-española, la cual motivará nuevos estudios é investigaciones, que servirán para eliminar de ella lo que sea inútil, aumentar lo que sea necesario, y rectificar lo que en ella pueda haber de

(1) El Sr. Soriano podría contestar á esto que su obra segun la portada no alcanza mas que hasta 1850; pero á eso diríamos nosotros que en ella da noticias hasta 1859.

erróneo é inexacto; y esto se deberá en gran parte al autor de la obra de que se trata.

Vamos á concluir estas consideraciones preliminares, manifestando nuestra opinion acerca de lo que debe hacerse para ilustrar mas y mas la historia musical de España, hasta llegar á poseer una completísima fundada, no solo en noticias recopiladas, sino tambien en obras y documentos irrecusables.

Hemos indicado antes que varios profesores distinguidos, á imitacion de lo que nosotros hemos hecho acerca del género religioso, se ocupan en estudios é investigaciones de la historia de nuestra música dramática y de la popular. Si, como esperamos, llegan á publicarse estos trabajos, es de esperar que no falte quien lo haga tambien acerca de la historia de la parte didáctica del arte, que es la mas fácil de desempeñar, si el que lo hace reúne los conocimientos teórico-prácticos que son necesarios. Los numerosos tratados que se han publicado desde principios del siglo XVI hasta nuestros dias, existen en su mayor parte en las bibliotecas del Escorial, Madrid y otras, en las de algunos personajes, y en las de ciertos bibliófilos particulares. Nosotros en nuestra coleccion de libros, aunque ella no merezca el nombre de verdadera biblioteca, poseemos tambien todos los tratados mas importantes que se han publicado en España desde principios del siglo XVI.

Hechos y publicados estos trabajos especiales de cada uno de los ramos mencionados, comprobados é ilustrados con monumentos y documentos fehacientes, no restará mas sino que un escritor inteligente, dotado de buen criterio y de espíritu verdaderamente filosófico, forme la

historia general del arte músico-español, reuniendo sus diversas partes y haciéndolas marchar bajo un plan bien concebido, inquiriendo las causas, deduciendo los efectos, rectificando los errores que hayan podido cometerse, suprimiendo todo lo inútil, aumentando lo que sea necesario, y asentándolo todo bajo sólidos fundamentos. Mientras no se haga todo esto, podrán hacerse trabajos de mas ó menos importancia, publicaciones apreciables como la obra del Sr. Soriano, pero no historias completas que llenen enteramente su objeto.

Para que se consiga lo que apetecemos, preciso es que todos trabajemos de buena fe; que no hagamos de las cuestiones históricas polémicas personales ó de amor propio; que no llevemos á mal que, al juzgarse razonadamente de nuestros trabajos, se manifiesten nuestros errores, consistan estos en datos inexactos, en descuidos ó en razonamientos poco concluyentes; y que, en fin, no seamos tan presuntuosos que nos empeñemos en sostener siempre hasta la última letra de nuestros escritos.

¿Por qué hemos de llevar nosotros á mal, por ejemplo, que el Sr. Soriano nos haya hecho ver en su *Historia* que D. Agustin Monciano no fué el compositor de la música de la ópera española *Lyra de Apolo*, año 1719, sino el autor de la letra, contra lo que nosotros habíamos dicho? Bástanos decir en descargo nuestro que esa noticia la habíamos tomado de la página 166 del libro que con el título de *Opera española* publicó en Barcelona, año 1840, el erudito P. Rius, individuo de las *Escuelas pías*.

¿Por qué hemos de sentir que el Sr. Soriano nos haya hecho conocer nuestra equivocacion al atribuir al P. Soler la copia y remision del *Micrólogo* de Guido al P. Martini,

siendo D. José Teixidor á quien corresponde ese hecho? Nosotros hemos examinado despues nuestros apuntes, y en ellos hemos hallado el hecho tal como lo refiere el señor Soriano, de lo que se deduce que fué un descuido nuestro involuntario.

Confesando así nuestro error y descuido, y lo que á aquel y á este nos indujo, nuestra buena fe queda á salvo y la verdad en su lugar.

Espuestas las precedentes consideraciones preliminares que hemos creído convenientes á nuestro propósito, vamos á tratar de la materia principal de esta *Memoria*, segun el plan y órden que antes hemos indicado.

La música, á cuyo arte se le apellida divino, es un idioma universal, es el lenguaje del sentimiento, y es tambien la mas bella entre las bellas artes. Todos los géneros en que se divide este arte son importantes. La música popular esparce en el pueblo la animacion y la alegría, y sirve tambien al honrado labrador, al laborioso artesano y al humilde obrero, para mitigar y hacer mas llevadero su penoso trabajo. La música de salon solemniza y embellece las reuniones, sean ellas familiares, de elevados personajes, ó de Corte. Las bandas militares y las populares sostienen el espíritu marcial del soldado, y solemnizan las grandes fiestas del pueblo. La música lírico-dramática con sus producciones fantásticas produce elevados sentimientos, y proporciona goces purísimos. Pero sobre todos estos importantes géneros descuella como reina de todos ellos la música religiosa.

De todos los objetos á que se destina el arte musical, ninguno es tan elevado y digno como el del culto religioso, al cual, como todas las demas bellas artes, debe aquel su origen. Nada importa que en los tiempos que corren, la música de salon y la dramática tengan mayor atractivo para la multitud ávida de goces de toda especie. Nada importa tampoco que los compositores se dediquen con mas ahinco al género teatral, y desdeñen el cultivo de la religiosa, porque además de ser la mas difícil, no se adquiere con esta mas que honra, mientras que con aquella se alcanza honra y provecho. Lo cierto es, y será siempre, que el destino mas noble y digno del arte es el culto religioso, y que en razon de lo que se separa de su primitivo origen, desmerece y va convirtiéndose en objeto de lucro é industria: en una palabra, en oficio.

No se crea por esto que nosotros apreciamos en poco las obras lirico-dramáticas; no: antes al contrario hemos tenido, y conservamos todavía hácia ellas una decidida pasion. Pero esa pasion la tenemos á la verdadera belleza, que la produce el génio y el talento guiado por el amor y culto del arte. Porque es necesario tener presente que así como el culto de Dios y del arte eleva el alma y la imaginacion del compositor á una altura incomparable en el género religioso, el solo culto del arte eleva tambien al artista hasta una esfera honrosa y digna en el género profano. Mas cuando no hay nada de esas miras elevadas, y si solo el deseo de agradar á la multitud ignorante, y hacer con ello negocio, entonces no existe ya el verdadero arte que apellidamos divino, sino una fábrica y taller en que se fabrican ó confeccionan géneros ó chucherías á gusto del consumidor.

Siendo, pues, incontestable la escelencia y ventaja del género religioso sobre los demas que el arte abraza, vamos á presentar brevemente algunas consideraciones filosóficas acerca de su origen, condiciones que debe tener, y principios que en él deben observarse.

El hombre criado por Dios, dotado de un alma racional y hecho rey de la creacion, admiró desde luego las maravillas del universo, se reconoció deudor de inmensos beneficios y prorumpió en cantos de *alabanza* al supremo Criador de tanta maravilla y dador de tantos y tan grandes favores. El hombre conociendo su pequeñez á la vista de la omnipotencia de Dios y de su infinita bondad y sabiduría, con voz sumisa y respetuosa le prestó humilde *adoracion*. El hombre, en fin, viéndose rodeado de infinitos peligros, de enfermedades y males de todo género, levantó su trémula y doliente voz, y dirigió su *plegaria* á Aquel, que es el único que podia socorrerle en sus aflicciones y angustias. Y hé aquí los tres principales afectos que debe espresar la música religiosa, y que son los que determinan su carácter, considerado su origen y esencia.

Algunos autores de allende el Pirineo han sentado el principio de que el carácter de la música religiosa es únicamente la *plegaria*; pero de lo que acabamos de indicar se deduce claramente que los afectos de *alabanza* y *adoracion* son tan naturales y razonables como los del ruego ó *plegaria*. Decimos mas. Esos tres afectos hemos dicho que son los *principales*, para manifestar que no son los únicos, y que hay otros que de ellos se derivan, ó á ellos se dirijen. Medítese un poco sobre la letra de las *lamentaciones de Jeremias*, del *Te Deum laudamus*, de las lecciones de Job, del *Gloria in excelsis Deo*; y sobre todo de

la incomparable y sublime poesía del *Dies iræ dies illa*, y se verá la necesidad de espresar, no solo los afectos dichos, que forman el fondo, sino tambien el pesar, arrepentimiento, alegría, tristeza, amor, dulce esperanza, santo terror, etc.

¿Pero todos estos afectos propios de la música religiosa, y que espresamos dirigiéndonos á Dios, no se han de distinguir de los que manifestamos dirigiéndonos á objetos puramente terrenos? Ciertamente que sí. De aquí las diversas condiciones que debe tener la música religiosa respecto de la profana.

Los principios fundamentales y esenciales del arte son los mismos para todos los géneros. La originalidad, la verdad, el buen gusto y la correccion, constituyen la belleza en todas las producciones del arte. Pero la verdad, que es el principio verdaderamente filosófico, y la condicion mas esencial é importante, exige que, al espresar nuestros afectos, consideremos quién es el que los espresa, á quién los dirige, y las circunstancias de tiempo, lugar y situacion en que aquel se halla.

En el género religioso el actor es el hombre, el cual, aunque criado á la semejanza de Dios, y dotado de un alma racional, es en su parte intelectual muy limitado; porque sabe muy poco, y eso poco lo sabe á medias. Su razon, fuera de las verdades reveladas, marcha siempre entre celajes y oscuridades. En su parte moral es un sér pervertido por el pecado, egoista é inclinado al mal. En su parte fisica es un sér miserable, cuya salud y vida destruye un aire, un sorbo de agua, un vaho de un enfermo y otros mil accidentes imprevistos.

A quien el hombre dirige sus afectos es Dios, Sér su-

premo, Criador de todo lo que existe en los cielos y en la tierra, que todo lo conserva y gobierna con su divina providencia, que nos redimió con su admirable y adorable vida, pasion y muerte, y que, segun el lenguaje filosófico, es la suma verdad, la suma belleza y la suma bondad.

Las circunstancias de tiempo, lugar y situacion en que se halla el hombre que se dirige á Dios, son las de peregrinacion por este mundo, llamado con piadosa razon y verdad *valle de lágrimas*, en que se considera feliz el que no tiene que llorar todos los dias.

Siendo esto así, no hay duda alguna de que el carácter de la música religiosa debe ser muy diverso del que tiene la música profana. Las *alabanzas*, pues, que dirigimos á Dios, deben ser de una modesta y santa alegría: la *adoracion* grave y profundamente respetuosa: la *plegaria* afectuosa, humilde y filialmente tierna; y en fin, todos los afectos del hombre á Dios deben ser como los de un hijo desgraciado á su amoroso Padre, como los de un triste esclavo á su buen Señor, y como los de una miserable criatura á su bueno y omnipotente Criador.

Bajo estos principios filosóficos y los fundamentales del arte consideramos nosotros la música religiosa, y con ellos analizaremos en esta *Memoria* el mayor ó menor mérito de las obras de la *Lyra sacro-hispana*, comparándolas al mismo tiempo con las extranjeras de sus respectivas épocas.

Sabemos muy bien que el arte músico-religioso ha sufrido grandes trasformaciones; que hubo tiempos en que los principios que hemos sentado fueron desconocidos ó por lo menos oscuramente comprendidos; y que el arte

ha caminado por mucho tiempo á ciegas, desviado, y sin tener el faro y brújula que debia servirle de guia: pero esto no quita que nosotros juzguemos del mayor ó menor acierto de nuestros antiguos maestros, que escribian mas por instinto y génio que por convicciones filosóficas, porque siempre resultará que aquellas obras serán mas bellas, que mas se acercan á los verdaderos principios que hemos establecido.

Antes de entrar á juzgar las obras de la *Lyra sacro-hispana*, que empiezan en el siglo XVI, echaremos una rápida ojeada á la música religiosa de España en los siglos precedentes á esa misma época, para de este modo preparar la inteligencia de nuestros lectores, á fin de que nos comprendan claramente.

La historia de las naciones, tanto en la parte política, civil y militar, como en todos los demas ramos que ella abraza, presenta siempre tres épocas ó tiempos diferentes. En la primera de esas mismas épocas, que es la mas remota y antigua, aparecen siempre hechos fabulosos, entre los cuales apenas se alcanza alguna verdad que como tal pueda comprobarse debidamente. En la segunda, algo mas cercana, se presentan hechos y datos verdaderos; pero aparecen todavia mezclados con fábulas y cuentos que oscurecen mas ó menos la verdad. Y en la tercera, que es la mas inmediata, es donde aparece esa misma verdad con mayor claridad, segun los documentos y monumentos que existen, que son el fundamento de toda historia escrita debidamente.

Esto mismo sucede con la historia de las artes en general, y con cada una de ellas en particular, no solo respecto al mundo entero, sino tambien á cada una de

sus partes, á cada una de las naciones en que aquellas se dividen, y á cada uno de los pueblos que á estas pertenecen.

La España, pues, presenta respecto á la música en general y á la religiosa en particular esas mismas tres épocas que acabamos de indicar.

En la primera, que abraza desde la mas remota antigüedad hasta el establecimiento de la religion cristiana, casi nada podemos decir con algun grado de certidumbre. El Sr. Soriano habla del sistema particular de la música española en aquellos remotos tiempos; de como los españoles lo aprendieron de los fenicios, que para dominarlos se valieron del atractivo de la música; de como los judios trajeron á España nuevos elementos musicales en tiempo de Salomon; pero todo esto se halla fundado en conjeturas y razonamientos débiles. Sabemos que en la religion pagana de España y de casi todos los pueblos del universo, habia sacrificios y otros actos religiosos dirigidos al culto de las mentidas deidades que se adoraban, y que en ellos tomaba parte la música vocal é instrumental; pero no habiendo llegado hasta nosotros monumento ú obra alguna de las que se ejecutaban entonces en los templos, nada podemos decir que pueda ser bien comprobado. Esta es la razon por la que nos vemos imposibilitados de decir cosa alguna de aquellos remotos y apartados tiempos.

La segunda época abraza desde los primeros siglos de la Era cristiana, principalmente desde la irrupcion de los bárbaros en el siglo V hasta mitad del siglo XV, lo que constituye la época histórica conocida con el nombre de *Edad media*. Aunque no son muy abundantes y numerosos los monumentos musicales que se han conservado de

esa segunda época, hay algunos importantes y auténticos, para poder formar una idea, si no completa, por lo menos aproximativa de la marcha que ha seguido el arte. Vamos, pues, á presentarlos brevemente.

Mr. Coussemaker, erudito historiador *De la Armonia en la edad media*, obra publicada en Paris el año 1832, coloca las *Sentencias sobre la música*, escritas por San Isidoro de Sevilla á principios del siglo VII, como el documento mas antiguo é interesante de cuantos existen en Europa acerca de la música á varias partes de armonia.

Don Francisco Masdeu en su *Historia critica de España*, nos da noticias de que en los tiempos de la dominacion goda hubo, entre otros varones insignes en ciencias y artes, seis compositores de música religiosa: aunque no sabemos si sus composiciones fueron de canto llano, como nos inclinamos á creer, ó de música concertada ó diafonía. El mismo autor, siguiendo á Isidoro de Beja, nos da tambien noticias del renombre que en el siglo VIII alcanzaron como excelentes músicos Pedro Diácono y Urbano denominado el *cantor*, clérigos ambos de la Catedral de Toledo.

En esta misma iglesia existe un precioso manuscrito, que es un *manual de la misa muzárabe*, que entre otras cosas contiene varios introitos de misas del antiguo oficio toledano, cuya música está anotada con caracteres neumáticos, que pertenecen, á nuestro parecer, al siglo VIII ó al siguiente. Se cree por constante tradicion que esas misas fueron compuestas por los Santos Arzobispos San Ildefonso y San Eugenio III, que existieron en el siglo VII. Nosotros creemos esto probable especialmente respecto al segundo, porque en las lecciones del breviario romano en la festividad de dicho santo, se lee lo siguiente-

te: *Estudiorum bonorum vim persequens, cantus peccatis usibus vitiatos melodie cognitione correxit.* De esto debemos deducir que este santo prelado, muy versado en los conocimientos de la melodía, mejoró la música religiosa, ó que por lo menos secundó la correccion que habia hecho años antes el Romano Pontífice San Gregorio, desterrando los péximos vicios que se habian introducido en el canto eclesiástico.

En los siglos IX, X y XI, segun nos refieren los historiadores, era brillante el estado de las escuelas árabes de Córdoba, donde se enseñaban con gran esmero las ciencias y las letras. Tambien sabemos que en ellas se enseñaba la música; pero despues de reflexionar sobre lo que se ha escrito en esta materia, nos parece que ningun adelanto debe la España á los árabes respecto á la práctica del arte musical, á no ser el exceso de adornos que segun la opinion de algunos escritores, es el principal distintivo de las melodías árabes. La *caña*, los *polos* y *tiranas* que se han conservado en Andalucía hasta nuestros tiempos, y que se creen del género árabe, son melodías que estan en la tonalidad del canto llano, y sobrecargadas de tan continuos quiebrros de voz, que casi es imposible escribirlos todos con exactitud.

Sea de esto lo que fuere, lo que nos parece indudable es que el arte práctico, y principalmente el de nuestra música religiosa, ninguna ventaja reportó de las escuelas musicales de los árabes en los siglos mas brillantes de su dominacion.

Recorriendo estas épocas se nos presenta una pequeña cuestion, que se trató el año 1855 en la *Gaceta musical*, y es la siguiente.

El Sr. Soriano, llevado de su celo por las glorias músico-españolas, asegura que el famoso reformador de la enseñanza de la música eclesiástica, Guido de Arezo, vino á Cataluña en el siglo XI, con el fin de estudiar el arte musical. La *Gaceta musical de Madrid* manifestó que dudaba de ese hecho; y el Sr. Soriano para convencerla dió por única razon la de que Guido, perseguido en su monasterio de Pomposa por la envidia que excitaba su gran talento, y precisado á huir, vino á Cataluña. Los redactores de la *Gaceta* creimos que por sola la huida de Guido, que es auténtica, no se seguía que hubiese venido á Cataluña: porque eso sería argüir falsamente *de potentia ad actum*, como dicen los lógicos. Insistió el Sr. Soriano en la página 52 del tomo segundo de su obra, insertando una nota, que él llama interesante, de su amigo el señor Ponzoa, que dice ser cierto que Guido vino á Cataluña, porque el famoso compositor Terradellas dejó escrito en un autógrafo incompleto que dicho Sr. Ponzoa ha visto «que el Micrólogo original de Guido lo regaló este á su maestro de Cataluña.» Pretenden, pues, los Sres. Soriano y Ponzoa que sin pruebas de ninguna especie creamos en el mero dicho de Terradellas, que existió setecientos años mas tarde que el hecho que se cuestiona. Esta segunda prueba nos parece tan débil como la primera; mucho mas cuando consideramos que, siendo Guido perseguido por su extraordinario talento en el arte, es violento creer que viniese despues á estudiarlo á Cataluña. Dejamos, pues, consignada aquí nuestra opinion, para que el criterio de nuestros lectores decida como mejor le parezca en esta question.

En el siglo XIII, segun el testimonio del célebre Sali-

nas, el Rey de España Alfonso X, denominado el *Sábio*, estableció una cátedra de música en la universidad de Salamanca, ó la mejoró solamente, en cuyo caso existiría dicha cátedra anteriormente. Las palabras de Salinas, al hablar del Rey Alfonso y de la cátedra mencionada, son las siguientes: *qui vel primus eam instituit, vel in meliorem formam redegit.*

Uno de los monumentos que prueban tambien la cultura de los Españoles en el arte musical respecto á la época de Alfonso el *Sábio*, es la coleccion de *cántigas* de este mismo Rey, que se conserva en el Escorial y en Toledo, con notas ó apostillas escritas por mano de su régio autor. Este monumento es uno de los mas antiguos que hay en Europa respecto de la aplicacion de la música á una lengua vulgar. La composicion de estas *cántigas* es segun el sistema del canto llano, pero con giros mas melodiosos y cadencias mejor determinadas (1).

El célebre P. Martini en su *Saggio fondamentale di Contrappunto* nos da noticias del famoso D. Bartolomé Ramos de Pareja, natural de Baeza que existió en el siglo XV, que fué primeramente catedrático de música en Salamanca, que pasó despues á desempeñar igual destino á la célebre universidad de Bolonia, que fué maestro del ilustre Spataro, y que, en fin, fué inventor del *temperamento*, cuyo sistema tanto contribuyó despues á los adelantos del arte. Tambien Mr. Fetis en la *Gaceta musical de Paris* del 18 de Enero de 1852 nos ha dado noticias

(1) El Sr. Soriano ha publicado en su *Historia musical* varias de las *cántigas* del Rey Alfonso, traducidas á notacion moderna; pero nos parece que se ha tomado para ello demasiada libertad. Nosotros creemos que las *cántigas* corresponden al género de canto llano ó himnódico y no al de canto de órgano á que las ha convertido el Sr. Soriano; y creemos tambien que en su traduccion hay algunos errores de tonalidad y de valores.

del maestro Osmeno, contrario de Ramos en doctrinas, y de Juan de Monte, maestro de este.

El respetabilísimo escritor y abate Baini en su *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, habla de Andres de Sylva, Juan Vaqueraz, Juan de Villanas, Juan Escribano y Melchor Robledo (1), maestros españoles del siglo XV, que adquirieron fama no solo en España, sino tambien en Roma. Sin embargo, ninguna obra de estos compositores existe en las iglesias de España; y si no fuera por las que se conservan en la capilla pontificia, ignoraríamos tal vez hasta los nombres de esos maestros. Las obras anteriores al siglo XVI han desaparecido de los archivos musicales de España, ó se hallan sin nombre de autor ni de año en los *libretes* que entonces llamaban á los papeles separados, para distinguirlos de los libros *de atril*. Por esta razon hemos colocado al principio de la *Lyra sacrohispana* tres obras, cuyas fechas y nombres de autores no se saben con certeza; pero puede asegurarse que ellas, ó por lo menos la primera y segunda, son del siglo XV, atendido su estilo y los giros armónicos que en ellas se practican. Además, entre los autores que hemos colocado en el siglo XVI hay dos que pertenecen en gran parte al XV. Tales son D. Andrés Torrentes y D. Francisco

(1) Si no fuese Baini tan respetable en estas materias, creeríamos que equivocaba á este Melchor Robledo con otro del mismo nombre y apellido que existió un siglo entero mas tarde; pero considerando que Baini habla siempre apoyado en manuscritos, documentos y obras, que él mismo ha visto en la capilla pontificia, nos inclinamos á creer que hubo dos compositores llamados de un mismo modo: del uno dice aquel que existió de 1430 á 1480, y del otro sabemos nosotros, por documentos sacados de los libros de actas capitulares, que obtuvo el magisterio de la Seo de Zaragoza en 1569, y que falleció en 1587. Quede esto consignado para ulteriores investigaciones.

Peñalosa, maestro este último del Rey Católico D. Fernando.

Por los datos que acaban de presentarse, y que son todos auténticos, se prueba que en los siglos anteriores al XVI, sin embargo de la larga y terrible guerra que sostuvieron los españoles contra la dominación árabe, la música religiosa, único género que constituía entonces el arte, se cultivó con esmero y progresó notablemente. Verdad es que no podemos presentar el número de obras que sería de desear, y que debieran existir de aquellos siglos: porque la incuria de los españoles respecto á la conservación de ellas ha sido grande, y también porque no se han hecho hasta ahora las diligencias ó investigaciones necesarias. Pero aun así, considerando que el primer documento de Europa que habla claramente de armonía á varias partes es de un español, San Isidoro; que uno de los primeros ejemplos de la aplicación de la música á una lengua vulgar se debe á un español, Alfonso el Sábio; que la primera cátedra de música que se estableció en Europa fué la de Salamanca; que el catedrático mas sabio que se registra en los anales del arte en aquellos tiempos fué un español, Bartolomé Ramos; que entre los mas distinguidos compositores del siglo XV coloca el abate Baini á cinco maestros españoles; y que á fines del mismo existían los maestros Peñalosa y Torren-tes, debemos sacar legítimamente la consecuencia de que el arte músico-religioso progresó mucho en España, y que esta figuró dignamente entre las mas adelantadas de Europa en el ramo de que se trata.

Nuestro bueno y querido amigo Mr. Gevaert, en la memoria que publicó en Bélgica el año 1854 despues de su viaje á España, manifiesta que no ha hallado compo-

sición alguna de fecha anterior á la venida de Carlos V, deduciendo de esto que hasta esa época no se habian compuesto en nuestra nacion obras concertadas á varias partes; pero los datos que hemos presentado anteriormente hacen ver cuán destituida de fundamento es la opinion de ese distinguido maestro. Esta errónea é ilegítima consecuencia deducida de la falta de obras anteriores á la venida de Carlos V, fué ya combatida por nosotros en un artículo sobre la *Lyra sacro-hispana*, número 7 de la *Gaceta musical*, año 1856, cuya última observacion dice así: «Si la consideracion que acabamos de indicar no fuese suficiente para probar que existieron obras musicales á varias partes antes de la época de Carlos V, bastará considerar que en tiempo de ese monarca se hallaba en España el arte musical en un estado tan brillante, que entre el gran número de maestros que habia, varios de ellos fueron á Italia, no á aprender, como han creido algunos escritores extranjeros, sino á enseñar. Tales fueron, entre otros, Cristóbal Morales y Bartolomé Escovedo. Siendo, pues, esto ciertísimo, es de todo punto imposible que un arte nazca, crezca, se desarrolle, llegue á cierto grado de madurez y se perfeccione en un corto número de años.» Repetimos que no se han hecho todavía las investigaciones necesarias para descubrir mas obras de aquella época, y esperamos que cuando se hagan se hallarán algunas. En la obra del señor Soriano aparece ya un maestro del siglo XV que no conociamos, y que es D. José Anchorena, de quien trae un pequeño fragmento de un *Stabat mater*. Creemos, pues, innecesario detenernos mas en combatir la errónea opinion del distinguido maestro belga.

Así como disentimos del Sr. Gevaert porque no da al arte músico-religioso de España lo que le pertenece respecto al siglo XV, disentimos también de algunas opiniones del Sr. Soriano, porque atribuye á nuestro mismo arte en esa misma época mas de lo que creemos pertenecerle en justicia, cometiendo al mismo tiempo algunos errores.

Dicho escritor, en los capítulos XIII y XIV del segundo tomo de su historia musical, habla de la sencillez de las *verdes, lozanas é inspiradas melodías religiosas y profanas* de los españoles en los siglos anteriores al XVI; y trae como ejemplo de belleza melódica y de armonía simultánea el *Tantum ergo*, que dice ser composición de Santo Tomás de Aquino, y el *Pange lingua*, que asegura ser compuesto por Santo Tomás de Villanueva. Supone también que en España había una escuela fundada en la sencillez, y diversa esencialmente de las de otras naciones, refiriéndose á las obras y á los tratados de aquellos tiempos.

Nosotros creemos: 1.º Que si por *melodías inspiradas y sencillas* se entienden las que son diversas del canto llano é himnódico, que tengan espresion y alguna regularidad en el fraseo, y que esten acompañadas con una armonía sencilla y elegante, esas no existían en el género religioso de España ni de nación alguna, antes del siglo XVI: 2.º Que si al hablar de esas melodías se refiere al canto himnódico, esas no son obras de música de capilla ni de *melodía simultánea*, como él dice, sino composiciones de canto llano, que mas tarde pasaron á ser ejecutadas por la capilla música, acompañándolas primeramente con contrapunto complicado, como sucede con

el famoso *Pange lingua* de Guerrero que se canta todavía en Sevilla, y sencillamente despues, como se practica hoy ese mismo himno en la generalidad de las iglesias: 3.º Que el *Pange lingua* y el *Tantum ergo* no son dos himnos, como supone el Sr. Soriano, sino uno solo, siendo la primera estrofa *Pange lingua* y la penúltima *Tantum ergo*, y que cantándose ambas con una misma música, no puede ser esta de dos autores: 4.º Que la música del *Pange lingua*, del *Sacris solemniis* y del *Verbum supernum prodiens*, propia y esclusiva de las iglesias de España, y mucho mas bella que la que se ejecuta en las iglesias extranjeras, ha sido compuesta por maestros ó cantores españoles, y no por Santo Tomás de Aquino, que era italiano. Lo que se atribuye á este santo doctor és la composicion de la letra del rezo del Santísimo. 5.º Que la escuela musical de los españoles en el siglo XV no era esencialmente diversa de las que tenian las demas naciones de Europa, como no son tampoco esencialmente diversos los tratados especulativos anteriores al siglo XVI, ni los prácticos que en adelante se publicaron. La diferencia entre unos y otros no era sino accidental, y no nos parece cierto que en España hubiese una escuela esencialmente sencilla en contraposicion de la flamenca. Verdad es que ni el Sr. Soriano ni nosotros podemos presentar obras ni tratados del siglo XV para probar nuestras encontradas opiniones; pero en cambio podemos presentar un gran número de tratados y de obras de la primera mitad del siglo XVI, que prueban claramente que no habia esas melodias sencillas, verdes, lozanas é inspiradas, en la música religiosa, ni aun creemos tampoco las hubiese en la profana. Ahí estan los tratados de Martínez Viscargui,

de Espinosa, de Tapia y otros varios, y las publicaciones de obras religiosas y profanas de los guitarristas Luis Milan, Miguel Fuenllana, Alfonso Mudarra y otros, y dígasenos si en aquellos se enseñan esas sencillas melodías, y si en estos se hallan algunas inspiradas por el sentimiento y espresion, que merezcan la lisonjera calificación del Sr. Soriano. Nosotros que poseemos esas publicaciones de los guitarristas, y que hemos examinado detenidamente sus principales piezas traducidas á notacion moderna, sabemos cuánto dista de la realidad la opinion de dicho escritor.

En todas las naciones de Europa siguió el arte músico-religioso el mismo camino, con diferencias solamente accidentales. En todas ellas fue el canto llano su fundamento. A este canto llano se empezó á acompañar primeramente con 4.^{as}, 5.^{as} ú 8.^{as}, á lo que llamaban *organizar* ú *organum*. A esto siguió la *diafonia*, que era casi lo mismo que el *organum*, sin mas diferencia que el uso de algun otro intervalo, como el de 3.^a ó 2.^a, y no practicando la 5.^a por debajo del canto llano. Vino despues el *discantus*, que siendo al principio una glosa del canto llano, pasó despues á ser acompañado por varias voces, bajo los mismos ó casi idénticos principios que la *diafonia*, usándose alguna vez el movimiento contrario. Al *discantus* sucedió el *fabordon*, que en su principio no era otra cosa mas que el acompañamiento del canto llano, hecho á la 4.^a ó 3.^a baja, trasportado á la 8.^a arriba, suprimiendo la parte grave; de lo que resultó el uso de la 6.^a como inversion de la 3.^a En los siglos XIII y XIV fué cuando se perfeccionó el arte de acompañar al canto llano con varias voces, poniendo en mejor orden los materiales del

organum, *diafonia*, *discantus* y *fabordon*, resultando de todo el arte del contrapunto, que apareció y progresó mucho en el siglo XV.

Cuál fué la nacion que progresó mas en las diversas materias que acabamos de indicar; cuál fué la primera que inició el *organum*, cuál la *diafonia*, etc., no lo podemos asegurar con certeza; pero atendiendo á los documentos de que hemos hecho mencion, y á los usos y costumbres de las iglesias de España, que han llegado hasta nosotros, creemos que nuestra nacion fué de las primeras que practicaron esas diversas maneras de armonizar el canto llano, y tambien que ella ha sido la que ha continuado por mas tiempo en la práctica de ese género de armonía. Para probar esto último, tenemos dos testimonios fehacientes. El primero de ellos es que en la catedral de Sevilla se cantan todavía (las hemos oido hasta el año 1843) las completas de los Domingos de Cuaresma en una especie de *diafonia* y *fabordon* por el coro de canto llano acompañado de los seyses. La entonacion de los salmos es por 8.º tono, y hasta la mediacion se armoniza en acordes perfectos haciendo quintas perfectas seguidas; y el *seculum* á manera de *fabordon* (1). Sábese que en las naciones extranjeras hace tiempo que se han desterrado los *fabordones ad libitum*, mientras que en las iglesias de España los usamos todavía frecuentemente.

Hemos recorrido la segunda época de la *Historia músico-religiosa de España*, presentando las considera-

(1) Esta práctica es antiquísima y de tiempo inmemorial. Las armonías de los salmos así cantados se llaman *varelas* en aquella iglesia, sin que alcancemos la etimología de esa palabra.

ciones que nos han sugerido los documentos y hechos auténticos de que hemos hecho mencion. Verdad es que estos no son tan numerosos como seria de desear; pero esperamos que otros que vengan en pos de nosotros irán descubriendo algunos más que hasta hoy son desconocidos; como ha sucedido en Francia, Bélgica é Italia, en el progresivo estudio histórico que paulatinamente se ha ido haciendo.

Pasemos, pues, ahora á la tercera época que empieza á fines del siglo XV ó principios del XVI y concluye en nuestros dias, y en ella veremos gran abundancia de obras y documentos, que servirán de sólido fundamento para nuestras investigaciones y consideraciones históricas.

Siglo XVI: serie I: de 1500 á 1550. Aquí es donde da principio la coleccion de obras que contiene la publicacion de la *Lyra sacro-hispana*; pero antes haremos una breve reseña del estado general del arte músico-religioso, para que sea bien comprendido el análisis que despues haremos de las obras pertenecientes á esta época, las noticias que de sus autores se darán, y las consideraciones que aquellas y estos nos sugieran. Este mismo orden observaremos en cada una de las séries que vamos á examinar.

Todas las composiciones religiosas que se usaban entonces, tanto en España como en el extranjero, eran de una de tres especies: 1.^a imitándose las voces entre sí, á lo cual llamamos hoy *género fugado*: 2.^a armonizando un canto llano de salmo, antifona etc., con contrapunto sencillo de nota contra nota y algun retardo y glosa clausular, á lo que se llama *fabordon*: 3.^a mezclando los dos procedimientos dichos, presentando ya un trozo fugado, ya un

trozo *afabordonado*, ó ya imitaciones muy claras acompañadas de armonía sencilla ó contrapunto de poco movimiento.

Hasta el siglo XVI nadie había pensado en la verdad de expresión, ni en la belleza de estructura: de consiguiente no se conocía lo que hoy llamamos melodía. El arte venía desviado desde el origen del *organum* y *diaphonia*, y no era otra cosa que el resultado del frío cálculo de la mente, en lugar de ser el medio de expresar los sentimientos del corazón. La pintura y escultura habían entrado en el buen camino, proponiéndose como principal objeto la belleza, cuya primera condición es la expresión; pero la música no había entrado todavía en su propio y natural carril, y en lugar de buscar esa misma expresión, se entretenía en vencer dificultades casi mecánicas, descifrar enigmas, y ejercitar friamente la imaginación, sin que el corazón tomase parte alguna. Nadie pensaba en la originalidad ó novedad de los pensamientos musicales. Estos se tomaban del canto llano de una antífona, de un himno, y hasta de una canción amorosa, y con él se componía una misa, un salmo, un motete, etc. En algunas de estas composiciones llegó el caso de decirse por una de las voces la letra misma de la canción que servía de tema. Aun en tiempo de Felipe II se cantaba una misa compuesta por el maestro flamenco Felipe Rogier, cuyo tema era un canto llano, y cuya letra cantada alternativamente por las cuatro voces, dice *Filipus secundus Rex Hispaniæ*, mientras que las otras dicen *Kirie eleyson*, *Et in terra pax*, etc. (1).

(1) Esta misa se halla en la Magistral Iglesia de Alcalá de Henares.

Todo lo que se ha dicho contra el canto licencioso y lascivo de aquellos tiempos, y que los concilios y mas principalmente el Tridentino condenaron, se refiere á la letra de las canciones que servian de tema, y no á la música, que era bien inocente por cierto y que solo podia causar sueño y fastidio, puesto que nada tenia de expresiva.

Desde el reinado de Carlos V que empezó en 1517 hizo el arte musical grandes progresos en España. Entonces se arregló y mejoró la Real Capilla música, y todas las fundaciones de capillas de las catedrales, que hemos podido averiguar, datan de fecha inmediatamente posterior á la venida de ese Monarca. Desde aquella época vemos que en las publicaciones de los guitarristas Milán, Fuenllana y otros, aparecen obras y nombres de maestros flamencos de gran fama, en union y fraternidad con las de los mejores compositores españoles. El roce y frecuente comunicacion entre aquellos y estos, que debió empezar desde la venida de Felipe, Conde de Flandes, fué favorable al progreso del arte músico-español.

Nosotros habiamos consignado esta misma opinion en uno de nuestros *apuntes*, publicado en la *Gaceta musical* del día 4 de Marzo de 1855, y que dice: «Aunque desde muy antiguo aparecen documentos que prueban la aficion de los españoles á la música y los adelantos que en ella hicieron, no hay duda que con motivo del casamiento de Felipe el Hermoso, Conde de Flandes, con Doña Juana, llamada *la Loca*, efectuado á principios del siglo XVI, recibió el arte un nuevo impulso.» Añadimos tambien despues que *los maestros flamencos eran entonces los mas hábiles de Europa*. El Sr. Soriano en la página 40S del

segundo tomo de su obra, despues de insertar un largo trozo de un artículo de Mr. Adrien de La Fage en alabanza de la escuela española del siglo XVI, dice así: «¿Qué dolor no causará á los amantes de nuestras glorias el sentido narrar del distinguido y erudito maestro La Fage? Y cuanto no se acrecentará este dolor, al ver escrito por reputados maestros españoles de la época actual, que aunque desde muy antiguo aparecen documentos que prueban la *aficion* de los españoles á la música, recibió un nuevo impulso nuestro arte con los maestros flamencos que vinieron á España en el reinado de Felipe, Conde de Flandes, por ser los mas hábiles de Europa. ¡Tristes y amargas reflexiones hace en este instante nuestra mente! Reflexiones que debemos ocultar en nuestro corazon, pues mas vale que á él solo laceren, que no den pábulo á comentarios de los que queremos huir. Esa indiferencia con que parece se mira por algunos el profesorado antiguo y respetado de los españoles llamándolo *aficion*, el mundo del arte la juzgará, nosotros no.»

Este párrafo preñado de plañideros ayes, de reticencias y de intenciones mal disimuladas, merece que nos detengamos un poco á examinarlo.

¿Qué es lo que causa ese *dolor* tan intenso al Sr. Soriano? ¿Qué es lo que lo *acrecienta* tan cruelmente? ¿Cuál es el motivo de las *tristes y amargas reflexiones de la mente* del Sr. Soriano? ¿Cuáles son esas *reflexiones que oculta en su sensible corazon*? ¿Qué es lo que lo *lácera*? ¿Qué es lo que *da pábulo á comentarios de que* el Sr. Soriano *quiere huir*? ¿Qué es finalmente lo que *el mundo del arte juzgará*, y que *no juzga* el Sr. Soriano sin duda por lo horrendo del crimen?

La causa de todo ese piélago inmenso de sentimientos é ideas que atormentan la mente, el corazon y el alma del Sr. Soriano, es que *reputados maestros de la época actual han escrito que el arte músico-español recibió un nuevo impulso* por la influencia del arte flamenco. Los mas afamados escritores tanto franceses, como italianos y alemanes han confesado la supremacia de los maestros flamencos sobre todos los demas de Europa á principios del siglo XVI, y no sabemos por que al Sr. Soriano causa tanta estrañeza y sentimiento la opinion de que nuestro arte recibió nuevo impulso en los reinados de los flamencos Felipe el Hermoso y Carlos V, cuando lo atestiguan hechos incontestables.

El Sr. Soriano interpreta violentamente las palabras *la aficion de los españoles á la música y los adelantos que en ella hicieron*, cuando dice que eso es *llamar aficion al antiguo y respetado profesorado español*. Aunque esta es una verdadera puerilidad, diremos al Sr. Soriano que por *aficion* se entiende ahí la buena disposicion y organizacion, y por *adelantos* se entiende el arte. En este sentido usa la palabra *aficion de los españoles* el Sr. Teixidor en la página 4 del prólogo del *Discurso sobre la historia universal de la música*: y eso mismo viene á significar tambien el mismo Sr. Soriano en la página 132 del tomo tercero, donde dice *que Arteaga dijo que los españoles son amantes de la música*, que no quiere decir otra cosa mas que *aficionados á la música* en general, sin que eso se entienda de los profesores en particular.

Creemos, pues, que la influencia artístico-musical de los flamencos á principios del siglo XVI fué favorable al arte músico-español.

Las opiniones que el Sr. Soriano sustenta en su obra, especialmente en lo concerniente á los siglos XV y XVI, son tan contrarias á las nuestras, que si nos detuviéramos á refutarlas todas, alargariamos demasiado esta *Memoria*, por lo cual nos limitaremos por ahora á hacer ligeras indicaciones, esperando que llegará tal vez el caso de hacerlo tan largamente como lo exige el interés de la materia.

En las páginas 164 y siguientes del segundo tomo supone el Sr. Soriano que antes de la introduccion del contrapunto habia en España una escuela diversa, que consistia en cantos sencillos: y en la página 169 del mismo tomo dice que *Montanos, Ceballos, Duran y otros conservaron residuos de la primitiva escuela española en elegantes y bien combinadas composiciones*. Nosotros poseemos obras de esos maestros, y no hemos hallado en ellos *residuos* de esa escuela sencilla y elegante, que á nuestro parecer no existia entonces ni habia existido antes. Mas; nos atrevemos á asegurar al Sr. Soriano que los que le han proporcionado esos *residuos* le han inducido á error, porque no pueden ser auténticos.

En la página 218 del mismo segundo tomo dice el Sr. Soriano «que la música profana llena de alegría, dulzura y sentimiento, y escuchada en las lirás de Montemayor, Garcilaso de la Vega, Baltasar de Alcázar, el Duque de Gandia, Espinel (1) y muchos otros, puso en conmocion á los fanáticos escritores religiosos de aquel tiempo.» Es decir que por las cancioncitas que cantaban al son de sus guitarras esos ilustres literatos y distingui-

(1) No sabemos por qué aparecen aqui juntos Garcilaso de la Vega y Espinel, siendo así que aquel murió antes que este naciera.

dos aficionados á la música, se alarmaron y conmovieron los escritores religiosos; lo cual equivaldría á decir hoy que la alegría, dulzura y sentimiento de la música de las canciones profanas del Sr. A. ó del Sr. B. podrian poner en conmocion á los escritores religiosos de nuestros dias.

En la página 408 del segundo tomo, refiriéndose el Sr. Soriano á la época de que tratamos, dice «que los flamencos causaron la ruina de las escuelas de España, y que esto lo prueban las obras nuestras antes de esta época, tanto didácticas como prácticas :» y en la página 243 del primer tomo dice: «que los españoles fueron los maestros de los flamencos.» Nosotros no conocemos las *obras didácticas* ni *prácticas* que prueben lo que el Sr. Soriano quiere; y hubiera sido bueno que nos las hubiera indicado. Tampoco sabemos cómo los flamencos, siendo discípulos de los españoles, causaron la ruina artística de sus maestros.

En la página 413 del segundo tomo dice tambien *que el reinado de Carlos V fué pequeño para la música.* De las muchas opiniones del Sr. Soriano que nos parecen erróneas, ninguna nos ha sorprendido tanto como esta. Aqui es donde podriamos nosotros insertar los elogios de Mr. La Fage á la escuela española del siglo XVI, y hacer exclamaciones parecidas á las que antes hemos copiado del Sr. Soriano. Pero nosotros respetamos debidamente toda opinion escrita de buena fe, por errada que nos parezca, sin que por ella sintamos *dolor*, ni *amargura*, ni *laceramiento* del corazon. No nos detendremos á rebatir esa errónea opinion, porque muy pronto vamos precisamente á entrar en el examen de las obras y maestros de

esa misma época, y decir nuestro parecer; opuesto completamente al del Sr. Soriano.

En la primera série del siglo XVI de la *Lyra sacro-hispana* aparecen tres obras cuyos autores y fechas no se saben con certeza, pero que creemos que pertenecen á la segunda mitad del siglo anterior. Hubiéramos podido dar un tomo entero de obras de autores desconocidos que nos parecen ser anteriores al siglo XVI; pero no sabiéndolo con certeza, hemos preferido elegir solo esas tres, y darlas como muestra de las muchas que de aquel tiempo hay en algunas iglesias de España sin nombres ni fechas de autores, colocándolas delante de la primera série del siglo XVI.

Las tres piezas mencionadas son las mas sencillas que hemos hallado, y tambien las mas bellas de todas; porque tienen carácter mas verdaderamente religioso que las del género fugado, que eran las mas generales de aquellos tiempos, y las mas estimadas por los profesores. Preocupados éstos con lo que llamaban *buen trabajo*, que consistía en el vencimiento de dificultades, miraban generalmente con desden las composiciones claras y sencillas, de las que nada dicen los tratadistas del siglo XVI. Nosotros, al contrario, creemos estas superiores á aquellas, porque son mas conformes con los principios que antes hemos sentado. En ellas vemos tendencia á la expresión religiosa y un carácter mas elevado que en las del género fugado.

La primera de estas tres obras, que es una antífona á la Virgen Maria, *Ave Regina cælorum*, es del género *afabordonado*, que consiste en cláusulas, parecidas á las de los fabordones de los salmos, sobre un canto sencillo

y llano que lleva el tiple, al que acompañan las demas voces con contrapunto de nota contra nota, y con algun *retardo* en las cadencias ó cláusulas (1).

La segunda es el *fabordon* del canto de los salmos por sétimo tono, que lleva el tenor y acompañan las demas voces. La cláusula final de cada verso está de un modo contrario al que enseñan los contrapuntistas del siglo XVI, lo cual hace creer la anterioridad de la obra á las doctrinas de estos.

La tercera es un motete, *Domine Jesu Christe*, que empieza con un pequeño paso de imitacion, siendo todo lo demas un contrapunto sencillo, con cláusulas armónicas muy propias del asunto, que es la pasion de Jesucristo.

Si las tres piezas de que tratamos son de la segunda mitad del siglo XV, como nos inclinamos á creer, no dudamos asegurar que ellas son mas bellas que las que de aquella época se han publicado en el extranjero, y cuyos autores flamencos son Guillermo Dufay y Juan Ockeghem. Hay sin embargo un autor belga de aquella época, Josquin de Prés, que es el mejor compositor de su tiempo, y que en sus composiciones sencillas, que nosotros llamamos *afabordonadas*, como son un himno *Tu pauperum refugium* y un *Et incarnatus est*, publicadas por Rochlitz, se parece mucho á las tres de que tratamos. Nosotros creemos, pues, que estas composiciones claras y sencillas, en que se distinguia perfectamente la letra de la composicion, y que tenia un carácter notablemente religioso, fueron los

(1) Aunque se dice que esta obra es del *maestro Ramos*, como no se sabe el nombre ni destino del autor, sospechamos que ese apellido ha sido puesto tal vez caprichosamente.

primeros pasos que dió el arte hácia la espresion y belleza. Pero estos pasos, como lo iremos viendo, eran efecto del instinto y no de la conviccion: por eso veremos por mucho tiempo que el arte marcha vacilante, inseguro, sin norte fijo, sin proponerse el verdadero objeto que es la espresion, hallándola alguna vez ciertos génios privilegiados, y abandonándola despues para seguir el estéril camino de la dificultad vencida.

Hecho este breve exámen de esas piezas sin fecha y sin nombre de autor, vamos á examinar las que corresponden á la primera mitad del siglo XVI, que es la época de que aquí debemos tratar.

No se crea que nosotros vamos á hacer un análisis minucioso de cada una de las obras de que se compone la série que examinamos; porque nos estenderiamos mucho mas de lo que nos hemos propuesto en esta *breve Memoria*. Nosotros, en vista del conjunto de las obras de cada autor, diremos nuestra opinion acerca del mérito comparativo de ellos, en conformidad con los principios que sustentamos en la materia. Compararemos tambien las obras de nuestros maestros con las de los compositores extranjeros, para ver el lugar que nos corresponde en la marcha del arte musical religioso en Europa. Finalmente espondremos tambien nuestra opinion en las cuestiones que se presenten; diremos nuestras dudas cuando las tengamos; y daremos las noticias que creamos interesantes respecto á esta ó aquella obra, á este ó aquel autor.

Las 34 piezas que contiene el tomo, sin contar las tres de que antes hemos hablado, pertenecen á diez compositores, cuyos nombres son: 1.º Antonio Fevin; 2.º Francisco Peñalosa; 3.º Bernardino Ribera; 4.º Andrés Tor-

rentes ; 5.º Francisco Ceballos ; 6.º Cristóbal Morales ; 7.º Bartolomé Escobedo ; 8.º Pedro Fernandez ; 9.º Antonio-Bernal, y 10.º Melchor Robledo.

Desde las obras de Fevin y Peñalosa hasta las de Morales y Ribera hay una gran distancia. Vamos á recorrerla brevemente, y al hacerlo colocaremos á los autores no en el orden cronológico que tienen en la publicacion, que es en el que los hemos nombrado, sino en el que creemos pertenecerles segun el mérito respectivo de cada uno de ellos.

Tenemos dicho anteriormente que el género dominante y mas estimado de los compositores de aquellos tiempos era el fundado en la imitacion, que ahora llamamos *fugado*. En este género, pues, está la mayor parte de las obras que ahora tenemos que examinar. Las del maestro Fevin, aunque escritas con alguna correccion, tienen poca elegancia en los cantos de cada una de las voces, y el giro de la armonía es algunas veces duro. Aparece de vez en cuando cierta tendencia hácia la expresion, que es la condicion principal de la belleza. Se nota en el motete *Ascendens Christus in altum* la intencion de espresar no el concepto general de la letra, como debiera ser, sino *la ascension* significada en las primeras palabras *Ascendens Christus*, para lo cual toma el autor un motivo de notas *ascendentes*, que no carece de mérito. Verdad es que en las obras de Fevin no hay verdadera expresion, pero esa pequeña é imperfecta muestra de tendencia por hallarla es muy apreciable, considerado el estado que entonces tenia el arte.

Las obras de Peñalosa, de Torrentes y de Escobedo marcan ya un pequeño adelanto en el canto de las voces

y en los giros armónicos; pero respecto á la espresion apenas se nota progreso alguno. Lo único que denota tendencia hácia ella, es que sin embargo del género fugado que practican dichos maestros, los pasos de imitación ó motivos que toman al principio de cada pieza, son lentos y reposados, lo cual hace que todas las piezas de que tratamos tengan cierto carácter devoto y religioso.

En los motetes de Fernandez y de Bernal no solo se nota progreso en el canto de las voces y en los giros armónicos, sino tambien en la tendencia bien determinada hácia la espresion, especialmente en el segundo de Fernandez, *Heu mihi Domine* y en el *Ave sanctissimum* de Bernal.

Entre las obras de Ceballos, Robledo, Ribera y Morales es necesario escoger las mas notables, para juzgar por ellas á sus autores. Entresacamos, pues, de Ceballos su motete *Inter vestibulum*: de Robledo el motete tambien *Domine Jesu Christe*: de Ribera el *Magnificat* y el motete *Rex autem David*; y de Morales los dos motetes *O vos omnes* y *Lamentabatur Jacob*, y por ellas veremos el notable progreso que hizo el arte en aquella época.

El motete *Inter vestibulum* de Ceballos, es una de las obras mas notables de la primera mitad del siglo XVI, no solo por la correccion, por la naturalidad del canto de las voces y por el buen giro de la armonía, sino tambien por la espresion que reina en toda ella. Los pasos del *Inter vestibulum*, del *plorabunt sacerdotes* y del *parce Domine*, tienen una espresion tan natural, filosófica y verdadera, que no puede menos de ser admirada por los que conozcan á fondo la historia del arte y el estado en

que este se hallaba entonces respecto á la composicion musical.

Debemos advertir aqui que este motete se ha encontrado en algunas iglesias con el nombre de Cristobal Morales como autor de él, aunque generalmente lleva el de Ceballos. Despues de examinar detenidamente las obras de Ceballos, se ve en efecto que entre todas sobresale tan extraordinariamente el motete en cuestion, que hemos llegado á tener alguna duda en la materia. Quede, pues, consignada esta duda para ulteriores investigaciones.

El motete de Robledo *Domine Jesu Christe*, que es del género sencillo afabordonado, tiene un carácter tan religioso y tan devoto, que por medio de sus reposadas cláusulas, sus frecuentes silencios, invita al recogimiento y á la meditacion de la sagrada pasion de nuestro adorable Redentor, que es el asunto de esta composicion. Esta obra que tal vez fué mirada con indiferencia cuando apareció, tiene para nosotros mas condiciones de belleza que la mayor parte de las que entonces se tenian en gran estima por lo que llamaban *buen trabajo*, que consistia en imitaciones complicadas, estrechándose en ellas las voces cuanto era posible.

El *Magnificat* y motete *Rex autem David*, de Ribera, aunque no carecen del verdadero carácter religioso y de cierto grado de espresion, lo mas notable, especialmente en el *Magnificat*, es el progreso en la tonalidad y en la melodía de las voces. Bajo estas dos condiciones el *Magnificat* de Ribera puede compararse con los buenos autores de la segunda mitad del mismo siglo XVI. Esta circunstancia, el no haber podido averiguar las fechas de nombramiento ni defuncion en las actas capitulares de

Toledo, y el hallarse también sin fecha el magnífico libro que contiene sus obras, nos ha hecho dudar, y hemos llegado á sospechar si Ribera existió en la segunda mitad de aquel siglo, y si tal vez no llegó á tomar posesion del magisterio por defuncion ó por alguna otra causa, siendo ese el motivo de no aparecer en las actas capitulares. Sin embargo de esa ligera sospecha, que hemos creido conveniente consignarla, nos inclinamos á creer que existió en la primera mitad del siglo XVI, y que fué uno de los mejores maestros de su época.

Don Cristobal Morales, de quien dice Mr. Fetis: «Morales fué uno de los primeros que sacudieron el yugo del mal gusto que reinaba en la música religiosa, y que consistia en el trabajo intrincado y de frio cálculo» y de quien dice también el erudito Baini: «que era hombre de finísimo juicio, y que fué uno de los primeros que clamaron contra el abuso de no entenderse la letra en las composiciones músico-religiosas» es sin duda el compositor de mas valía en la primera mitad del siglo XVI, no solo respecto á España, sino también respecto á Europa. No se crea que en esto hay exageracion, motivada por esceso de nacionalismo; porque antes de haber sentado esa asercion, hemos comparado sus obras no solo con las de los maestros españoles contemporáneos, sino también con las de Nicolás Gombert, Claudio Goudimel, Thomas Tallis y Ludovico Senfl y demas compositores contemporáneos y afamados del extranjerio (1). En las obras de Morales, especialmente en los motetes en general, y el primero, se-

(1) No consideramos de esta época al célebre belga Orlando Lasso, porque habiendo nacido en 1520, es mas justo colocarlo entre los compositores de la segunda mitad del siglo, como contemporáneo de Palestrina.

gundo y tercero en particular, se reúne la corrección; el buen canto de las voces, el buen giro armónico, y sobre todo la expresión encarnada en la palabra de un modo y en un grado mucho mayor que en todos sus contemporáneos.

No podemos menos de manifestar aquí la extrañeza que nos causó, cuando vimos por primera vez la colección de Mr. Rochlitz, al ver que no da lugar á ninguno de los motetes de Morales, contentándose con solo poner de este autor unos *Kyrie* y *Gloria* llenos de incorrecciones, que no son seguramente de aquel insigne maestro.

Una de las pruebas mas grandes que se pueden aducir acerca del mérito incomparable de Morales, es lo que refiere el Abate Bains en su *Memorie storiche*, tomo segundo, página 346, acerca de que uno de los motetes en cuya portada decia: «Mottetto de Giovanni Pierluigi Palestrina raro e famoso e d'ammirabile studio ed armonia,» descubrió el mismo Bains ser composición de Morales, cuyo manuscrito fué donado á la Capilla Pontificia, siendo Papa Pablo III, y existe hoy en aquel rico y antiguo archivo. La importancia de este hecho, sin embargo de los esfuerzos del mismo Bains para rebajarla porque contrariaba su propósito de ensalzar á Palestrina sobre todos, es grande; puesto que prueba que el mérito de Morales era tal, que su obra fué tenida por mucho tiempo como una de las mejores de Palestrina. Considérese además que Morales brilló veinte años antes que Palestrina, y podrá conocerse el incomparable valor del génio y del talento de este maestro sevillano.

Aquí debemos advertir que hasta hace pocos años no se sabian mas noticias biográficas de Morales, sino que

marchó á Roma y allí existía en 1540. Nosotros publicamos en la *Gaceta musical* la noticia de que en 4.º de Setiembre de 1545 fué nombrado Maestro de Capilla de la Primada iglesia de Toledo, segun consta en acta capitular; y añadimos despues, que no habiéndose podido hallar la fecha de su muerte, y si la del nombramiento de su inmediato sucesor D. Bartolomé Quevedo en 1553, era probable que su fallecimiento seria en ese mismo año ó en el anterior. Ahora tenemos que añadir que esa conjetura nuestra no era exacta; porque despues hemos visto en un libro de Fr. Juan Bermudo, titulado *Declaracion de instrumentos*, impreso en Osuna en 1555, que en la página 120 inserta una carta laudatoria, escrita por Cristóbal Morales, y fechada en Marchena, año 1550, á 20 de Octubre. El encabezamiento de esta carta puesto por Bermudo dice: «Epistola del egregio músico Morales, Cristóbal de Morales, maestro de Capilla del señor Duque de Arcos, al prudente lector S.» Por este documento se ve que abandonando Morales el magisterio de Toledo, pasó al servicio del Duque de Arcos, sin que hayamos podido adquirir ultteriores noticias de tan ilustre maestro.

La última noticia adquirida acerca de Morales prueba también que entre él y D. Bartolomé Quevedo existió otro maestro que no ha podido hallarse en los libros de actas, y creemos probable que lo fuese D. Bernardino Ribera, de quien antes hemos hablado.

Es necesario tener presente acerca de la primera série del siglo XVI, que además de los autores de las obras publicadas en la *Lyra sacro-hispana*, hubo en esa misma época un gran número de compositores de gran fama, de quienes no hemos podido adquirir obras religiosas, y

cuyos nombres conviene que consten aquí : 1.º D. Baltasar Ruiz, maestro de Capilla de Osma y citado con elogio por el Bachiller Tapia en su *Vergel de música* : 2.º D. Bernardino Figueroa, maestro de la Real Capilla de Granada y elogiado por Bermudo en su *Declaracion de instrumentos* : 3.º N. Sepúlveda : 4.º Mateo Fernandez, maestro de Capilla de la Emperatriz y citado por el Bachiller Villalon en su *Ingeniosa comparacion entre lo antiguo y moderno*, año 1539 : 5.º N. Rivafrеча, citado por idem : 6.º N. Castillo, maestro de Zamora, por id. : 7.º Francisco Logroño, maestro de Santiago, por id. : 8.º N. Ordoñez, maestro de Palencia, por id. : 9.º N. Sepúlveda, citado por Valde Rábanos en su *Sylva de Syrenas* : 10.º Mateo Flecha, citado por Fuenllana en su *Orfénica Lyra*.

Resumiendo, pues, todo lo que hemos dicho acerca de las obras y maestros de España en la primera mitad del siglo XVI, se ve que el arte progresó muchísimo; y que el progreso que en esa época se efectuó fué muy importante; porque ese mismo arte, que hasta entonces andaba descarriado, se dirigió hácia lo que principalmente constituye la belleza, que es la espresion. Verdad es que esta espresion practicada en el género fugado es siempre vaga, comparada con la que hoy practicamos en las verdaderas melodías predominantes; pero el paso que el arte dió entonces hácia esa misma espresion, hácia el buen enlace de los acordes ó giros armónicos, y hácia el buen cantar de las voces en particular, fué de gran importancia. Hé aquí por qué disentimos completamente de la opinion del Sr. Soriano, que asegura que *el reinado de Carlos V fué pequeño para la música española*. Nosotros

opinamos de tan diversa manera, que esta época es á nuestro parecer una de las mas brillantes de la historia del arte músico-español.

Siglo XVI: serie II: de 1550 á 1600. Bajo el impulso dado por los compositores de la série anterior, hizo el arte nuevos progresos en la época de que tratamos. Pero estos nuevos progresos fueron lentos, especialmente respecto á la espresion. El canto de las voces fué haciéndose cada vez mas natural y algo mas elegante; el enlace de los acordes ó giro de la armonía mejoró bastante acercándose algo á la tonalidad moderna; y hasta en la estructura de las piezas se efectuó algun adelanto; pero el principal objeto de los compositores aparece siempre el *buen trabajo*, esto es, la imitacion complicada de las voces entre sí. Esta es la causa de la lentitud que se observa respecto al progreso de la espresion en las obras de aquella época.

Los escritores extranjeros, al hablar del mayor ó menor mérito de los maestros españoles Tomás de Victoria y sus contemporáneos, caen en el error de creer que ellos no hicieron mas que imitar al famoso maestro Palestrina; como si aquellos compositores no hubieran tenido otros modelos que las obras de los italianos y belgas. No negaremos que estas influirian algo en los adelantos de nuestros maestros, del mismo modo que influyeron anteriormente en los adelantos de los italianos las obras de Morales y otros compositores españoles; pero es indudable que la escuela española siguió naturalmente progresando y perfeccionándose con sus propios recursos. De las obras de Morales á las de Victoria y á las de Palestrina no hay tanta distancia como la que suponen infundadamente los

escritores extranjeros. Conviene detenernos aquí siquiera un momento, para poner las cosas en su justo lugar contra los errores y exageraciones de los escritores musicales, ya críticos ya históricos, cuando han tratado de los compositores de sus respectivos países.

Anteriormente hemos dicho nuestra opinion en contra de la de nuestro buen amigo el distinguido maestro belga F. A. Gevaert. Ahora vamos á decirla en contra de un escritor italiano á quien respetamos mucho, no solo por su gran talento, sino tambien por su inmensa erudicion.

El Abate Baini, capellan cantor y director de la capilla pontificia, publicó en Roma, año 1828, una obra interesantísima y voluminosa titulada *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*; y en ella manifestó, no solo conocimientos profundos en el arte, sino tambien gran instruccion literaria, y sobre todo una erudicion pasmosa y admirable. ¡Lástima es que en medio de cualidades tan relevantes, pagase tambien su tributo á la humana fragilidad, por exceso de nacionalismo ó por desmedida estimacion á Palestrina!

Baini se propuso elevar al justamente célebre Palestrina hasta una altura, á la que no solo no llegase ninguno de los compositores belgas, españoles ni aun italianos, sino que tampoco se acercase á él ninguno de aquellos maestros. Agrandó cuanto le fué posible la figura de Palestrina, y achicó cuanto pudo á los maestros españoles y belgas que pudieran ser sus rivales. Orlando Lasso digno representante de la escuela belga, y Tomás Luis de Victoria de la española, ambos contemporáneos de Palestrina en la segunda mitad del siglo XVI, fueron tratados injus-

tamente, como lo fué tambien Morales, sin embargo de ser este de época anterior. De Orlando Lasso dijo: *Orlando de Lasso, flamenco por su nacimiento, flamenco por su estilo, estéril de bellas melodías, privado de alma y de fuego, y que con algunas misas y motetes á ocho voces del género coral ha usurpado el exajerado elogio: LASSUM QUI RECREAT ORBEM.* Hablando de Tomás Luis de Victoria y especialmente de sus *lamentaciones*, que habian rivalizado con las mejores que contiene el archivo pontificio, dice así: *estas lamentaciones sino son de estilo flamenco, son por lo menos de estilo español; gran abundancia de artificios, inútil repeticion de palabras, falta de variedad y una fastidiosa monotonía forman su carácter.* Cuando habla de Morales, y precisamente al tratar del motele anteriormente indicado, y que habia sido tenido por composicion de Palestrina, y que el mismo Baini descubrió ser del maestro sevillano, dice que es *de admirable estudio y el alambicamiento del arte: IL LAMBICATO DEL ARTE.*

Por lo que acaba de decirse se ve que Baini no se contentó con desacreditar á los mencionados maestros españoles y belgas; sino que lo hizo tambien en cuanto pudo á las escuelas de donde aquellos procedian. Supone que el estilo flamenco estaba privado de melodías, de alma y de fuego; y que el español era sobrecargado de alambicados artificios, falto de variedad, y de consiguiente monótono.

Las aserciones de Baini acompañadas de su inmensa erudicion, y su fama como historiador y crítico, han ejercido una gran influencia en las opiniones de los músicos, artistas y hombres de letras, que han sido inducidos á error por el crédito de tan sábio escritor. Los flamencos ó belgas han hecho ver la injusticia con que ha sido tratada

su escuela por Bains; pero no han defendido á los maestros españoles del agravio todavía mayor que aquel les ha inferido; puesto que obras de Morales y de Victoria habian sido tenidas por de Palestrina por confesion del mismo Bains, lo cual no sabemos que aconteciera con las de autores belgas. Los franceses, ingleses y alemanes, y mucho mas los italianos, no solo han creído justos los exajerados elogios de Palestrina, sino que han llegado tambien á creer que la escuela de este es diversa de la belga y de la española; que aquella consiste en la elegancia, espresion y belleza, y la nuestra y la flamenca en solo artificio. Este es un error crasísimo.

Los flamencos y mas principalmente los españoles en la primera mitad del siglo XVI habian dado pasos muy importantes hácia la espresion y belleza, como lo prueban las obras que hemos examinado de Morales, Rivera, Cevallos y Robledo. No es, pues, cierto que Palestrina fué el primero que escribió con verdad ó filosofia. El *NOVUM MODORUM GENUS*, y la *nuova maniera incognita á suoi predecesori* que atribuye Bains á Palestrina es una exajeracion insostenible. Palestrina fué uno de los mejores maestros de su tiempo; y su posicion y el papel que hizo respecto al planteamiento de la música religiosa, segun lo acordado por el Santo Concilio Tridentino, le hizo sobresalir mas que todos sus contemporáneos. Llegaremos tambien á conceder, si se quiere, que fué el mejor de su época; pero no que él inventó un nuevo género ni una nueva manera desconocida á todos sus predecesores. Compárense las obras de Palestrina con las de Morales y Cevallos, y dígasenos cual es la diferencia de género entre unas y otras. Confesaremos de buen grado que en las de aquel se nota progreso en la es-

presion , en el buen canto de las voces y en los giros armónicos respecto á las de estos que existieron en época anterior ; pero no la invencion de cosas desconocidas anteriormente.

Tampoco es cierto lo que dice Artusi de Bolonia , que *Cipriano de Rore fué el primero que acomodó bien la letra á las notas musicales* ; porque los maestros españoles anteriormente citados lo hicieron muchos años antes , como puede verse en las obras y especialmente en los motetes que de ellos hemos publicado en la primera série del siglo XVI.

Mucho mas pudiéramos decir en defensa de los maestros españoles del siglo XVI ; pero basta por ahora añadir á las indicaciones hechas , que el célebre P. Martini en su *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* pone como modelos de correccion y belleza los trozos mas notables de las obras que él conocia , y que honra á la escuela española , tomando de los maestros españoles Ortiz , Navarro , Victoria y Morales muchos de los ejemplos que presenta.

Echemos , pues , ahora una ojeada á las obras que contiene la segunda série del siglo XVI , en confirmacion de lo que llevamos dicho.

Veintitres son las obras que contiene dicha segunda série , las cuales corresponden á ocho autores , que son : Diego del Castillo , Fernando de las Infantas , José Miguel Camargo , Pedro Periañez , Diego Ortiz , Francisco Guerrero , Juan Navarro y Tomás Luis de Victoria . De estos ocho autores los cuatro primeros no pasan de ser compositores de segundo orden . Sus obras , escritas con correccion , revelan el talento de sus autores ; pero no hay en

ellas esos rasgos de genio que caracterizan á los grandes maestros. Los cuatro últimos son sin duda alguna los mejores compositores de su época, y sus obras revelan, no solo gran instruccion y práctica del arte, que son las cualidades que constituyen el talento, sino tambien fuego, animacion, alma y espresion, que constituyen lo que llamamos genio.

El motete *Pereat dies* del maestro Ortiz, escrito en cuarto tono del canto llano sobre las tristes palabras de Job, espresa perfectamente el sentido de la letra, á lo que llamamos *verdad ó filosofia*. Las voces cantan con gran naturalidad; las imitaciones entre las partes son sencillas y claras; la armonía está muy bien conducida; y en el conjunto de la composicion se nota verdadera belleza.

Las obras del maestro Guerrero estan acreditadas, no solo en España, sino tambien en el extranjero. Sus *pasion*es y *misas* son muy conocidas en Europa. Pero de todas las composiciones de este maestro publicadas en la *Lyra sacro-hispana*, la mas notable es á uuestro parecer el motete *Ave Virgo sanctissima*. La naturalidad, elegancia y espresion de las ideas, la riqueza de su armonía y la sobriedad y claridad de las imitaciones forman un todo bello. Contiene tambien esta composicion un chiste, digámoslo así, que es digno de notarse. En medio de las palabras de este motete hay una salutacion á la Virgen que dice: *salve semper gloriosa*; y el autor aprovecha el canto comun de la *salve* tal como lo entona el oficiante en el altar, para sacar de él un gran partido por medio de bien combinadas imitaciones.

Las obras del maestro Navarro, especialmente sus *Magnificat*, son bellísimas; y no es estraño que el P. Mar-

lini entresacase de ellas varios trozos para presentarlos como modelos de correccion y belleza en su *Saggio fondamentale*. El canto de las voces en particular, su buena armonía en general, el partido que Navarro saca del canto llano que casi siempre le sirve de idea principal ó por lo menos de secundaria, hace que sus obras sean verdaderamente *magistrales*. Hay tambien en sus obras un gran progreso respecto á la tonalidad; pues con pocas escepciones, sus giros armónicos corresponden á la tonalidad moderna, sin embargo de constituir su fondo las melodías del canto llano.

Las numerosas composiciones del maestro Tomás de Victoria són conocidas por toda Europa. Nadie le niega mérito para figurar dignamente entre los compositores de la segunda mitad del siglo XVI; pero nadie le ha dado tampoco hasta ahora el que justamente le corresponde. Unos escritores lo presentan como mero imitador de Palestrina, llegando á denominarlo el *mono de Palestrina*. Otros, como el abate Bainsi, lo presentan como compositor artificial y monótono. Otros niegan que Victoria sea el autor del famoso motete *Jesus dulcis memoria*. Pero nosotros creemos que, si se examinañ imparcialmente las obras de Victoria, se verá clarisimamente cuán injustas son esas calificaciones. Que nos digan si no los que injurian á Victoria con el dictado de mono, á qué obra de Palestrina imita aquel en el precioso motete *Vere languores nostros*. Que nos presente Bainsi y sus partidarios una obra mas ricamente variada que ese motete, entre todos los de Palestrina. Eso mismo podriamos decir de muchas de las obras del maestro Victoria.

Quando se trató de Morales dijimos que un motete de

este maestro fué tenido por composicion de Palestrina en la Capilla pontificia, hasta que Bains descubrió la verdad. Ahora, tratándose de Victoria, tenemos que manifestar otro hecho igual, y no respecto á un solo motete, sino á tres de ellos, que Bains los menciona en la página 347 del segundo tomo de su obra, y son: 1.º *O sacrum convivium*; 2.º *Domine non sum dignus*; y 3.º *Miserere mei*. Nosotros no conocemos esos tres motetes; pero el solo hecho de haberse ellos cantado por centenares de años en la Capilla pontificia bajo el supuesto de ser obras selectas de Palestrina, dice mas que cuanto nosotros pudiéramos decir del mérito de Victoria respecto á Palestrina y demas maestros célebres de aquella época.

Acerca de si el motete *Jesu dulcis memoria* es ó no de Victoria, decimos: 1.º que en la coleccion de Rochlitz aparece como obra de nuestro compatriota: 2.º que en los conciertos de música religiosa antigua que tuvieron lugar en París hace años, se ejecutó como tal: 3.º que la objecion de que en esta obra hay acordes de 7.^a dominante dados sin preparacion, y que no se hallan en otras obras del mismo autor, no tiene gran fuerza; porque Victoria, de cuyo fallecimiento ignoramos la fecha, sabiéndose únicamente que alcanzó algunos años del siglo XVII, compuso varias obras en sus últimos años, y juzgamos que ese motete seria una de sus últimas producciones, ó tal vez la postrera. Es necesario tambien tener presente que á principios del siglo XVII es cuando principió á practicarse ó á generalizarse el acorde de 7.^a dominante sin preparacion.

Por todo lo que hemos dicho de los maestros españoles y de sus obras respecto á la primera y segunda série

del siglo XVI, creemos poder sacar legitimamente la consecuencia de que España figuró dignamente entre las naciones mas adelantadas en el ramo de música religiosa. En confirmacion de esto vamos á dejar sentados aquí los diversos nombres de maestros y cantores españoles que florecieron en Roma en el siglo XVI, y que son citados por el abate Baini en las *memorias* sobre Palestrina, advirtiéndole que en ellas solo se citan accidentalmente los que estuvieron en contacto y relacion con dicho Palestrina, debiéndose suponer que existirian otros muchos españoles que no lo estuvieran. Tambien es necesario tener presente que en aquella época todos los capellanes cantores eran compositores. Sus nombres, pues, sin mencionar los autores anteriormente citados, son los siguientes: Francisco Torres, Antonio Calasanz, Juan Escribano, Pedro Perez, Bernardo Salinas, Francisco Soto de Langa, Sebastian Raval, Juan Sanchez de Sevilla, Diego Vazquez, Vicente Mison, Domingo Villena, Pedro Heredia y Pablo Serra. Debe además considerarse que mientras esos maestros y cantores españoles brillaban en Italia, las iglesias de España estaban provistas de excelentes capillas, cuyos magisterios y demas plazas muy bien dotadas se daban por pública oposicion á los que tenian verdadero mérito. Todo, pues, viene á probar claramente que España era entonces una de las naciones mas adelantadas en música religiosa.

Fáltanos ahora, antes de pasar al siguiente siglo, indicar las razones que hemos tenido para no contar entre los maestros españoles del siglo XVI á Orlando Lasso, Felipe de Monte, Claudio Monteverde y Francisco Soriano, contra la opinion del Sr. D. Mariano Soriano Fuertes.

De Orlando Lasso dice Baini que es *flamenco por nacimiento y por estilo*, como antes hemos referido. Fetis dice también en la biografía de aquel que es flámenco ó con mas propiedad belga, y que nació en Mons. Da además numerosos detalles de su familia y de su vida, fundados en documentos para nosotros respetables.

De Felipe de Monte, aunque no trae Fetis su biografía en la primera edicion de su obra, creemos haber leído en la *Gaceta musical de Paris* hace algunos años que el apellido de Monte proviene también de Mons, por ser el pueblo de su naturaleza: y que en las obras religiosas que él publicó, latinizó su nombre poniendo como apellido el pueblo mismo donde nació y colocándolo en ablativo con la preposicion *de*, costumbre entonces bastante usada, de que resultó *Filipus de Monte*. Tenemos motivos para creer que en la segunda edicion que ha empezado ya á publicar Fetis de su *biografía universal de músicos*, aparecerá la correspondiente al maestro de que se trata. Baini habla de Felipe de Monte y no dice que sea español.

Como las noticias indicadas no satisfacen cumplidamente, hemos tratado de evacuar una citacion del señor Soriano, por ver si hallábamos alguna otra noticia de interés acerca de esta cuestion; pero nuestras diligencias han sido inútiles. Dice el Sr. Soriano en la página 157 del segundo tomo de su obra «que Cerone asegura que Felipe Montes escribió lindos y muy suaves pasos cromáticos, moles, lascivos y afeminados;» pero nosotros, no solo no hemos hallado en Cerone noticia alguna de ese maestro, sino que tampoco hemos podido hallar esa rara asercion. Verdad es, que no citando el Sr. Soriano la página ni capítulo del Cerone, y teniendo esta voluminosa obra 1160

páginas en folio, es fácil que no hayamos dado con la que contiene la cita. De todos modos, pocos satisfechos nosotros con las noticias habidas acerca del Monte, hemos examinado obras de este autor, y por su estilo y escuela nos hemos inclinado á creer que es belga y no español.

De Monteverde no tenemos duda alguna que es italiano, y natural de Crémone; porque de él dan minuciosos detalles los autorizados escritores Gerber, Martini y Fetis.

Decimos lo mismo de Soriano ó Suriano. Todos los escritores están contestes en que es italiano y natural de Roma. El abate Baini en la página 288 del primer tomo de las memorias sobre Palestrina, trae la dedicatoria de la misa del Papa Marcelo arreglada á 8 voces por Soriano, impresa en Roma en 1609, y dedicada al Papa Pablo V, donde dice: *Sanctissimo Domino nostro Paulo V, Pontifice op. max. Francisci Suriani romani in basilica vaticana musicæ præfecti missarum liber primus.*

En fin podemos asegurar que ninguno de los escritores autorizados en historia musical ha dicho que Orlando Lasso, Felipe de Monte, Claudio Monteverde ni Francisco Soriano son españoles. Nosotros por lo menos no lo hemos leído en ninguno de los escritores que hacen autoridad en la materia. Mientras no se presenten documentos fehacientes que lo prueben, seguiremos creyendo á los escritores que hemos citado. Nosotros tenemos por una vulgaridad el creer que los autores extranjeros están interesados en no hacernos justicia en esta materia. ¿Qué interés tiene Fetis, que es belga, en que Monteverde y Soriano sean italianos y no españoles? ¿Y qué interés tiene tampoco Baini, que es italiano, en que Lasso y de Monte no sean españoles y si belgas? El buen criterio, pues, parece

aconsejar nuestra opinion y no la del Sr. Soriano Fuertes.

Siglo XVII: série I: de 1600 á 1650. Hemos llegado á una de las épocas mas importantes para el arte en general. El género religioso que habia hecho grandes adelantos en el arte musical; que despues de haber andado descaminado mucho tiempo, habia dado pasos muy importantes hácia el principal objeto del arte que es la espresion; que al mismo tiempo que cultivaba con predileccion el género fugado ó de imitacion, habia tambien puesto en práctica composiciones sencillas que se iban perfeccionando desde los *fabordones* hasta las piezas corales ó de armonia simple; no conocia todavia lo que hoy llamamos *melodía*. Esta palabra no significaba entonces mas que el canto de una antifona ó de un himno, ó las ideas breves que en el género fugado ó de imitacion servian de guia para ser imitadas por las voces tanto en las composiciones religiosas como en las madrigalescas. Faltábale al arte desecher ciertas preocupaciones; abandonarse completamente á la espresion; pasar de la música verdaderamente prosaica, que hasta entonces habia reinado, á la poética que debia sucederle; dar lugar al ritmo, á las proporciones y á la simetria, para llegar á la estructura de las piezas, de los periodos de que ellas constan, y de las frases de que estos se componen; faltábale, en fin, llegar á la verdadera belleza del discurso musical, tal como hoy la entendemos.

Los que, como el erudito Bains y otros escritores extranjeros, creen que la música religiosa habia llegado á su perfeccion en tiempo de Palestrina, y que no solo no debió abandonarse aquel género, sino que debe volverse á él, si se quiere tener música verdaderamente religiosa, van completamente descaminados á nuestro parecer. El

estado del arte de entonces debia ser de transicion , porque no habia alcanzado todavía la natural perfeccion á que se debia aspirar. No hacemos aquí mas que esta indicacion pasajera , porque el tratar de esto debidamente seria poco oportuno en esta breve *Memoria*.

Hallándose , pues , el arte en el estado que antes hemos indicado apareció en Italia á fines del siglo XVI y principios del XVII el *drama musical* que se llamó despues *ópera*. Este nuevo género , esencialmente melódico y expresivo , se encaminó desde luego hácia la verdadera belleza del arte musical , y fué progresando poco á poco desde el simple *recitado* hasta ciertas melodías , que aunque imperfectas en un principio , fueron mejorándose con el transcurso del tiempo. Desde esta época la música dramática marchó siempre delante de la religiosa en el progreso de la melodía , de la armonía y de todos los recursos del arte respecto á la espresion , al efecto y á todos los auxiliares y medios que ese mismo arte posee. Y como los adelantos que se hacen en un ramo del arte no pueden menos de influir mas tarde ó mas temprano en los otros que de él dependan , el género dramático influyó con el tiempo en el religioso , haciéndolo cada dia mas melódico y mas expresivo. Sin embargo , no fué mucho lo que en este camino progresó la música religiosa en la primera mitad del siglo XVII.

Conservándose hasta cierto grado el género de imitacion que habia reinado en el siglo XVI , aparecieron á fines de este y principios del siguiente dos nuevas maneras ó estilos de música religiosa. El primero consistia en cantos sencillos á solo con acompañamiento numerado (1) ; y el

(1) El inventor del bajo numerado dicen ser Luis Viadana , del cual

segundo, que fué el que más dominó, era lo que nosotros llamamos *coreado*, en que se imitaban dos ó tres coros de voces, dialogando entre sí y reuniéndose de vez en cuando. En el primero se adelantó poco hácia la verdadera belleza melódica, porque los compositores, preocupados con el interés armónico que querian dar al acompañamiento, descuidaban la melodía hasta cierto punto. En el segundo preocupados también con el grandioso efecto acústico de los diálogos de los coros, de su reunion y del carácter solemne de este género, consideraban pobre y poco digno del templo querer interesar con solo el efecto de la melodía. De todo esto resultó que en la época de que tratamos, lo mismo en España como en el extranjero, no se hicieron respecto al género religioso grandes progresos en la melodía, en la espresion ni en la estructura, que son los elementos principales de la verdadera belleza.

En esta época, aparecieron varios instrumentos que acompañaban á las voces con partes separadas, y no duplicándolas como anteriormente se habia hecho. En los siglos XV y XVI la primera chirimía cantaba con el tiple, la segunda con el contralto, el bajoncillo con el tenor, y el bajon con el bajo; pero en el siglo XVII estos instrumentos, además de cantar por separado, ejecutaban algunos intermedios, y tañian ciertos fabordones en las procesiones y otros actos análogos sobre cláusulas convenidas anteriormente. También se empezaron á usar entonces

dice Baini ser español y diverso de D. Matias Viana ó Yeana, de quien se hablará más adelante. Fetis dice que Viadana es italiano y natural de Lodi. Nosotros no nos atrevemos á decidir esta cuestion, porque ni uno ni otro presenta pruebas de su respectivo aserto. Quede, pues, esto en duda hasta que se hagan ulteriores investigaciones.

las arpas, los violones, y tal vez también los clarines y los sacabuches, especie de trombones. Sin embargo, nosotros no hemos hallado en los archivos de las iglesias de España obra alguna con papeles separados para instrumentos en la primera mitad del siglo XVII; por lo que nos inclinamos á creer que hasta la segunda mitad del mismo siglo no hacían más que duplicar á las voces, y tocar ciertos intermedios á fabordon. Las arpas suplían al órgano, cuando por rito no podía tañerse este (1). Nosotros creemos que los instrumentos que acabamos de mencionar tendrían principalmente lugar en las comedias con música ó *zarzuelas* que entonces se ejecutaban en los palacios de nuestros Reyes: pero no lo sabemos ciertamente, por no haber hallado hasta ahora ninguna de ellas perteneciente á aquella época.

Ahora se pregunta. Si el nacimiento de la ópera en Italia y los progresos que ella hizo, influyeron en la música religiosa de Europa; ¿influyó también la zarzuela en la música religiosa de España? Nosotros creemos que no. Bien sabemos que el Sr. Soriano ha dado gran importancia artística á los *melodramas*, *comedias con música* ó *zarzuelas* que se ejecutaban de vez en cuando en los palacios de nuestros Reyes; pero nosotros opinamos que la ha exagerado demasiado. Para conocer lo que sería este espectáculo respecto al arte musical y la influencia que pudo ejercer en él, es necesario considerar: 1.º que en aquella época la zarzuela no era un espectáculo frecuente, sino una función que tenía lugar de tiempo en tiempo: 2.º que

(1) En la catedral de Pamplona se ha conservado esta costumbre, tañéndose el arpa, entre otros actos, en el *ofertorio* y *canon* de la misa de difuntos de los aniversarios que se llaman *gordos* en aquella iglesia.

no se ejecutaba en teatros públicos, sino en los palacios reales de Madrid, Buen Retiro, Casa de Campo, y principalmente en el Pardo, donde dicen que existía el sitio ó casa llamada *zarzuela*, de que tomó el nombre este espectáculo, porque allí se ejecutaba generalmente; y 3.º que los compositores musicales de esas obras eran comunmente los maestros ú organistas de la Real Capilla, que de tarde en tarde se veían obligados á componer obras de este género. Por estas consideraciones, por el estado de la música profana de aquel tiempo, conservada en las publicaciones de los guitarristas de los siglos XVI y XVII, y principalmente por la música de la comedia de *Los desagravios de Troya*, compuesta por D. Joaquin Martinez de La Roca, maestro de capilla del Pilar de Zaragoza, y publicada en Madrid en la imprenta de música, año 1742, se puede juzgar con alguna probabilidad de certeza que las zarzuelas del tiempo de Felipe IV eran, respecto á la música, de un género análogo al de los villancicos de carácter jocoso; que se ejecutaban en las iglesias por Navidad. El villancico del maestro D. Matías Veana, que se ha publicado en la primera série del siglo XVII, es una muestra de ese género. Esta es nuestra opinion, y esperamos que será confirmada cuando se hagan estudios é investigaciones sobre esta materia.

La zarzuela, pues, no influyó á nuestro parecer en la marcha y progreso del arte en general ni de la música religiosa en particular, sino del modo mismo que influyeron los villancicos de las iglesias.

Las composiciones religiosas de los maestros españoles siguieron la misma marcha que las de los extranjeros; y la única diferencia que se nota entre aquellas y estas es

cierta propension mas pronunciada hácia la sencillez en las españolas que en las extranjeras. Sin embargo, en unas y otras se encuentran en la época de que tratamos tres estilos: 1.º el del género de imitacion que habia dominado en el siglo anterior: 2.º el de melodías sencillas con simple acompañamiento de bajo ó de órgano con cierto interés armónico, pero con desaliño melódico: 3.º el *correado*, participando además este ya del 1.º ya del 2.º estilo ó manera, que hemos indicado. Se ve en las obras de aquella época el uso del acorde que hoy llamamos de 7.º dominante; pero aparece pocas veces, y como si los compositores tuviesen miedo de practicarlo, por no estar todavía sancionado por los tratadistas.

De las veintitres obras que contiene la primera série del siglo XVII hay trece que corresponden al estilo primero ó de imitacion: tales son los cuatro motetes de D. Alfonso Lobo y uno de D. Sebastian Vivanco. Entre ellos los mas notables son el primero y cuarto de Lobo; porque en ellos estan hermanados de un modo interesante el *buen trabajo* y la *expresion*. Los ocho *Magnificat* de D. Sebastian Aguilera corresponden tambien á ese mismo estilo, y son dignos de muy particular mencion. La escuela española se distinguió siempre de la extranjera en el mayor uso que en aquella se hacia siempre de las melodías del canto llano. Así es que los salmos, compuestos por maestros españoles de los siglos pasados, estan fundados generalmente en las entonaciones y *secularum* de esos mismos salmos. Los *Magnificat*, pues, de Aguilera, pertenecen enteramente á esa manera especialmente española, y son admirables bajo ese concepto. El dar variedad de imitaciones y de armonía á un mismo canto, haciéndolo con naturalidad y sin estra-

vagancia, tanto en los cantos particulares de las voces como en el conjunto, es cosa difícil al que no posee el talento y génio de este maestro. Nosotros creemos que Aguilera es uno de los maestros mas respetables de aquella época.

Del segundo estilo, que es de melodía sencilla con acompañamiento, no hay mas que dos piezas. La primera es un motete á la Santa Cruz *Dum sacrum pignus*, dialogado con coros y compuestos por D. Alfonso Juarez. Este motete que al leerlo en la particion parece pecar de simple en demasia, lo hemos oido cantar muchos años en Sevilla, divididas las voces en dos coros y cantando á solo con el órgano un baritono que poseia una voz admirable, (don Miguel Ezquivel), y confesamos que nos causaba un efecto grande y profundamente religioso.

La segunda es un villancico de Navidad compuesto por D. Matías Veana. Esta obra, aunque en el fondo es de melodías sencillas, tanto en la introduccion como en el coro que dice *toca el esquilon*, hay trozos de imitaciones sencillas y de muy buen gusto. Nosotros hemos insertado este villancico en la *Lyra*, como muestra de este género que tanto se practicó antiguamente en las iglesias de España, y que tan interesante es además como documento histórico.

Del tercer estilo, que es el *coreado*, y el que mas dominó en aquella época tanto en España como en el extranjero, son las diez obras restantes. Entre ellas hay tres muy importantes, que pertenecen á la escuela valenciana, y que son: el *Responsorio* primero de Navidad á doce voces por D. Juan Bautista Comés, el *Magnificat* á dos coros por D. Urban Vargas, y el salmo *Voce mea* tambien á dos coros por D. Gracian Baban. Estas tres obras son

notables por lo bien que está servida la letra, por su correccion y por el modo con que estan calculados y dispuestos los efectos.

Entre las demas obras del estilo *coreado* la que merece particular mencion es el reponso *Libera me* de don Matías Romero; porque en él está la espresion de la letra perfectamente encarnada en la música. Verdad es que para espresar el temor en las palabras *et timeo* comete alguna incorreccion; pero como lo hace con la buena intencion de buscar la *espresion* ó verdad, merece indulgencia.

De todo lo que llevamos dicho debe deducirse que los compositores españoles de música religiosa, en la primera mitad del siglo XVII, siguiendo en general un camino algo mas sencillo que los maestros italianos Benevoli, Bernabei y demas contemporáneos, figuraron dignamente en este ramo. Sensible es verdaderamente que unos y otros, preocupados con el interés de la armonía en el género melódico, y con los efectos acústicos en el *coreado*, caminasen tan lentamente respecto á la espresion, á la estructura, al buen gusto y á todo lo que constituye la verdadera belleza; pero esa lentitud y vacilacion sigue generalmente la humanidad entera en todo lo que pertenece al progreso en todos los ramos de conocimientos humanos.

Siglo XVII: série II: de 1650 á 1700. Echando una ojeada al estado general del arte en la segunda mitad del siglo XVII, se ve que la melodía, en el sentido que hoy llamamos á esta palabra, progresaba poco á poco, especialmente en el drama musical. El género *recitativo* habia adelantado mucho en la espresion; y la modulacion ar-

mónica daba pasos muy importantes. Se iba notando también que mejoraba el *gusto*, aunque lentamente, respecto á la estructura de las piezas y de las frases. Los compositores obraban ya con mayor libertad respecto al acorde disonante; y en todo se notaba que el arte progresaba paulatinamente.

El género religioso, aunque parecia caminar separado del dramático, fué participando insensiblemente de los adelantos de este, especialmente en el uso de los acordes disonantes y de la modulacion. Los compositores siguieron escribiendo en los mismos tres estilos que hemos indicado en la série anterior, dominando principalmente el *coreado* á ocho y doce voces divididas en dos ó tres coros, con alguna mezcla de los otros dos géneros.

En esta época es cuando aparecen en España algunas piezas con orquesta, aunque la generalidad de ellas no la tienen. Los instrumentos que tomaban parte cuando se ponía acompañamiento de orquesta completa, eran chirimías, bajoncillos, bajones, clarines, violones y órgano. Cuando la función era de difuntos ó de Semana Santa, sustituían las flautas á las chirimías, y el arpa al órgano. A fines del siglo XVII se introdujeron también en la orquesta los violines.

Las primeras obras religiosas que los maestros españoles compusieron con acompañamiento de orquesta, lo mismo que las compuestas por los maestros extranjeros de aquella época, son de muy escaso mérito bajo el aspecto de la instrumentación. Esta consistía en uno de tres procedimientos, que se reducían: 1.º á duplicar las voces: 2.º á decir contrapuntos floridos: y 3.º á usar un procedimiento mixto del 1.º y 2.º Es necesario advertir que

los contrapuntos floridos con que generalmente acompañaban los instrumentos agudos al canto de las voces, eran tan extravagantes, que contrariaban el efecto de ellas. Así es que las obras de esa época compuestas con orquesta, ganan generalmente mucho suprimiéndola enteramente, y conservando únicamente el bajo encomendado al violon ó al órgano. Esta es la razón por la que no hemos creído conveniente publicar en esta época obra alguna con orquesta. Ellas solo tienen acompañamiento de órgano ó de violon.

Sin embargo de esto, pareciéndonos conveniente respecto á la parte histórica del arte presentar alguna muestra de lo menos imperfecto que á fines del siglo XVII se practicaba por los maestros de Capilla de España en materia de instrumentacion, hemos colocado al fin del *apéndice* de la *Lyra sacro-hispana* un fragmento de un *Invitatorio de difuntos*, compuesto por el maestro D. Sebastian Duron, y que nos ha parecido de algún interés. Las voces é instrumentos estan divididos en cinco coros: en el 1.º forman el *cuatro* el tiple, primera flauta, segunda id. y el bajo continuo: en el 2.º el contralto, primer violin, segundo idem y el bajo continuo: en el 3.º el tenor, primer clarin, segundo id. y el mismo bajo continuo: en el 4.º las voces tiple, contralto, tenor y bajo; y el 5.º igualmente otro *cuatro* de voces. El acompañamiento ó bajo continuo de esa obra se acompañaba con violon y contrabajo, y además con el arpa, por no haber órgano en oficio de difuntos. Nosotros creemos que esta obra es tal vez la más notable de aquella época respecto al uso y efecto de la orquesta.

El órgano no acompañaba nunca mas que con los

flautados, poniendo la armonía sobre un bajo cifrado ó no cifrado, como sucedía muchas veces, teniendo el organista que adivinar los acordes que correspondían, presutando atento oído á las voces. Lo que llamamos *órgano obligado* no le hemos visto escrito hasta el siglo XVIII; ni aun en las obras de solo órgano, como ofertorios y piezas de *alzar*, hemos hallado pieza alguna en el *género suelto* hasta principios del siguiente siglo mencionado. Los organistas dieron el nombre de *género suelto* al de melodía libre, para distinguirlo del *género fugado* ó de imitación, que era el que había dominado en los siglos anteriores á una con lo que llamaban *glosas y tientos*.

Aquí nos encontramos también con el Sr. Soriano que opina de muy diversa manera que nosotros. Hemos consignado esa misma opinión nuestra en la *breve memoria histórica de los organistas españoles* que publicamos el año 1853 en el *Museo orgánico español*; y el Sr. Soriano, en el cuarto tomo de la *Historia de la música española*, página 256, dice: «Decir que el género libre era desconocido de los organistas españoles en el siglo XVII, y aun XVIII, en nuestro concepto es un absurdo.» La opinión, pues, del Sr. Soriano, y más todavía la forma con que la enuncia, nos obliga á contestar: 1.º Que nuestro aserto se refería únicamente al siglo XVII, y que no es exacto que hayamos dicho que en el siglo XVIII era desconocido el género libre ó suelto. Hé aquí nuestras palabras tomadas de la página 15 del *Museo*: «No se crea que la guerra entre el género libre y fugado concluyó enteramente en el siglo XVII. El P. Nasarre en su *Escuela música* (año 1723) declarándose partidario tanto del género libre como del fugado, rechaza la opinión de algunos

organistas de su tiempo, que no admitían todavía lo que ellos decían *tocar suelto*.» En la página 40, hablando de las obras de D. José Elías en principios del siglo XVIII, dijimos: «Se nota igualmente un gran adelanto en las melodías, y se ve que casi insensiblemente se iba desarrollando poco á poco el género que hoy llamamos *libre* y entonces decían *suelto*, para distinguirlo del género fugado ó de paso, que hasta entonces había dominado casi exclusivamente.» 2.º Que las pruebas de nuestra opinión son las publicaciones orgánicas del siglo XVII, inclusa la obra de Correa y Araujo denominada *Facultad orgánica*, que no contienen pieza alguna de las que entendemos por género *suelto*; y la asercion de Nasarre de que aun en el siglo XVIII había algunos organistas que rechazaban la novedad de *tocar suelto*. 3.º Que parecia regular que el señor Soriano apoyase su opinion en algunas obras ó documentos y nó en vanas declamaciones y en exegerados elogios de los organistas españoles, que no hacen al caso en esta cuestion. 4.º Que la poco donosa calificacion de *absurda* que da á nuestra opinion el Sr. Soriano, debe ser por no haber reflexionado acerca del significado de esa palabra, ó por darnos una prueba de que sabe alguna vez prescindir de ciertos miramientos, que suelen tenerse recíprocamente los escritores.

Quede, pues, sentado esto, y prosigamos.

En España del mismo modo que en Italia, dominó en el siglo XVII, como antes hemos dicho, el género *coreado* sobre el de melodía mas ó menos sencilla y el de imitacion fugada. Este género *coreado* requiere un gran estudio de lo que llamamos *ocho riguroso* ú *ocho real*. Se da este nombre al arte de armonizar ó contrapuntar á ocho voces,

dando á cada una de ellas distinto movimiento ó *puesto*: y aunque se escriba á mayor número de voces no caben mas que los ocho *puestos* dichos; y de consiguiente cuando se compone á doce, dieciseis ó mas partes, y se reúnen todas, se duplican ó triplican segun el mayor ó menor número de las que esceden de ocho.

La escuela española se distinguió de las extranjeras en el *ocho riguroso* por su mayor severidad. Estas practicaban generalmente la duplicacion de los *puestos quietos*; pero en España solo se permitia esto en muy pocos casos. Esta severidad escesiva seguramente de la escuela española la indujo á adoptar un procedimiento algun tanto estravagante en los retardos de tercera por la cuarta especialmente sobre la dominante del modo menor. Este procedimiento consiste en que una voz da la tercera subiendo á ella de grado, mientras que otra voz hace el retardo de esa misma tercera. Un ejemplo de esto se halla en la segunda série del siglo XVII, página 87 del tomo, y 43 del autor D. Juan García Salazar, compás segundo.

Hay tambien otra particularidad propia de la escuela española del siglo XVII, y es el uso del acorde de quinta aumentada á cuatro voces, dándose sin preparacion y con sola la condicion de ir á ella de cerca. A esto llamaban armonia de *quinta supérflua*.

En todo lo demás nuestros maestros seguian esencialmente las mismas doctrinas y los mismos procedimientos que los italianos.

Hechas estas observaciones, vamos á dar cuenta brevemente de las obras que se contienen en la segunda série del siglo XVII.

Tres misas, dos de ellas de *Gloria* y una de *difuntos*,

nueve motetes y una lamentacion son las composiciones de esta série, cuyos autores son Diego Pontac, Cárlos Patiño, Juan García Salazar, Teodoro Ortells, Francisco Melchor de Montemayor y Sebastian Duron.

La misa de Pontac, que es del género fugado con algunos trozos de conjunto, la de Patiño que es coreada y sencilla, y el *requiem* de Montemayor, que participa de ambos géneros fugado y coreado, y que contiene tambien varios trozos de conjunto armónico, son obras escritas con gran correccion. Aunque en los detalles de estas tres obras no se ve gran intencion respecto á la espresion, el carácter que reina en ellas es profundamente religioso, y su efecto es excelente.

Entre los motetes los mas notables son el primero y sétimo de Garcia Salazar y el de Duron. Estos tres motetes, los mas sencillos de esta série, son los mas espresivos, los de mejor gusto, y los que mas revelan el génio de sus autores. En ellos se nota gran progreso respecto á la naturalidad con que está espresada la letra.

Fáltanos hablar de la *lamentacion* de Ortells, que trasladándonos á la época en que fué compuesta, nos parece de gran mérito. Es una obra verdaderamente magistral. En ella estan mezclados con gran talento los tres estilos, el de imitacion, el de la sencillez y el del coreado. Los tres coros de que consta estan tratados de tal modo, que revelan cuan familiarizado estaba su autor á trabajos de este número de voces. Sin embargo de que Ortells aparece preocupado del *buen trabajo*, se hallan en esta obra trozos excelentes respecto á espresion; y esto es mas notable cuanto mas uso hace del género fugado en esos mismos trozos espresivos. Ortells es, pues, uno de los mejores

maestros españoles de la segunda mitad del siglo XVII, y el mejor de los de la acreditada escuela valenciana de esa misma época.

Antes de pasar al siglo XVIII tenemos que hacer algunas observaciones acerca de lo que dice el Sr. Soriano respecto á los maestros valencianos Comes y Ortells en la página 233 del segundo tomo de su obra. Refiriéndose á unos apuntes de un tal Perez, asegura que *la sétima y novena de la dominante y la sétima disminuida acometidas sin preparacion se hallan diseminadas en las obras de Comes y aun de Ortells*, y que eso prueba mas claramente la verdad de que *Monteverde fué discipulo del célebre maestro español Francisco Comes*.

Como nosotros creemos perjudicial exajerar indebidamente el mérito de nuestros maestros, atribuyéndoles hechos que no les pertenecen, diremos: 1.º que en las obras de Comes no hemos hallado ni sétima ni novena de dominante ni sétima disminuida sin preparacion: 2.º que en las obras de Ortells se halla la sétima dominante sin preparacion, pero no la novena ni la sétima disminuida: 3.º que de los numerosos detalles que nos dan los mas respetables escritores extranjeros acerca de Monteverde, de como y donde aprendió la música, la viola y la composición, ninguno nos dice que su instruccion en este último ramo la debiese al maestro Comes, ni que hubiese siquiera venido á España: y 4.º que creemos que Monteverde nació algunos años antes que Comes, lo cual hace menos creíble el hecho de que este fuera maestro de aquel.

Tambien refiere el Sr. Soriano en el tomo tercero página 178 y 214, varios hechos atribuidos á D. Sebastian Duron, y principalmente el haber estado en Viena de

maestro de capilla del Emperador, y haber compuesto allí varias obras importantes; pero dudamos mucho de esos hechos, porque habiendo nosotros examinado en 1832 la rica biblioteca musical de aquella Corte imperial, y habiendo hallado en ella muchas composiciones de maestros españoles, no hallamos ninguna de Duron. Además preguntamos á dos grandes literatos musicales, Mr. Fischof y Mr. Schmid, si tenían noticias del maestro Duron, y ambos contestaron que nada habían leído ni oído acerca de él. Así es que desde entonces abrigamos fundadas dudas acerca de estos hechos, que los habíamos leído en el autógrafa de Teixidor, de quien tal vez los ha tomado el Sr. Soriano.

Hemos creído conveniente decir nuestra opinión acerca de los hechos mencionados, para que los que en adelante escriban sobre estas materias, abracen la opinión que crean mas probable en vista de las observaciones que quedan indicadas.

Siglo XVIII: série I: de 1700 á 1750. Al examinar el estado del arte en esta época por las obras religiosas y profanas de los mas ilustres compositores italianos Leonardo Leo, Nicolo Jomelli, Juan Bautista Pergolesi y Antonio Valotti, de los mas famosos alemanes Juan Sebastian Bach, Jorge Federico Haendel, Juan Adolfo Hasse y Carlos Enrique Graun, y de todos los que en ambos países brillaron por el mérito de sus composiciones, se ve que, aunque algunos siguieron escribiendo el género religioso en los mismos estilos que habían dominado en el siglo anterior, otros lo hacían en el género que practicaban en la música teatral. Este hecho, además de estar comprobado por la comparacion de obras religiosas y profanas de los

maestros de aquella época, está también atestiguado por la opinion del P. Martini, cuando habla del *Stabat mater* de Pergolesi, comparándolo con la *Serva padrona*. No se crea por esto que nosotros opinamos como el respetable P. Martini acerca del género religioso: nosotros no hacemos aquí mas que consignar el hecho de que en esa época se habian amalgamado esencialmente ambos géneros profano y religioso, existiendo entre ellos diferencias solamente accidentales. Nosotros atentos á los pasos que el arte daba hácia el verdadero progreso en aquella época, vemos con admiracion que tanto en la melodía como en la armonía se adelantaba de un modo sorprendente. El espectáculo de la ópera habia pasado de Italia á Francia y á Alemania, y los adelantos que en este género se hacian, influian en los demas, y principalmente en el religioso. Pero como en España hasta esta época no se habia establecido dicho espectáculo, ni se habian oido en teatros públicos las óperas extranjeras, la influencia que ejercieron sobre el arte religioso, fué mucho menor que en el extranjero.

No se crea por esto que los maestros españoles ignoraban los adelantos que en la melodía y armonía se habian hecho: no. Prueba evidente de ello es, que el maestro Torres en la segunda edicion de su obra, titulada *Reglas generales de acompañar*, dice lo siguiente: «Con que habiendo sacado á luz el año de 1702 este libro de reglas generales de acompañar, segun el estilo riguroso de España; y viendo lo muy introducidas que estan en estos reinos las obras de música al estilo italiano, de que resulta á los acompañantes la precisa obligacion de saber acompañarlas; me ha parecido (para perfeccionar esta obra y

cumplir con el título breve de ella) aumentar este tratado, en que cifraré el modo de acompañar al estilo italiano y moderno, para que los acompañantes puedan acompañar tantas, y tan especiales obras, como vienen de Italia, salen de España, y en todas cuantas partes tributan estimación á la música.» Consiguiente á esto explica despues casi todas las armonías que hoy usamos, practicándolas despues en el acompañamiento de varios cantos del género recitativo, imitando al estilo de los italianos.

Sin embargo de esto, los maestros de capilla españoles no cambiaron de género en la música religiosa, y siguieron en general escribiendo en los mismos tres estilos que se habian practicado en el siglo anterior; porque sin duda creyeron que no debía aceptarse para el templo un género análogo al que tenia lugar en el teatro.

No se crea que esta opinion la sustentaban solamente los maestros españoles. Los compositores religiosos de Italia, especialmente los clérigos; y muy particularmente el mas respetable de todos ellos, el P. Martini, participaban de la misma opinion.

En España, pues, no se cambió de estilo respecto al género religioso en la primera mitad del siglo XVIII; y lo único que se hizo fué avanzar en el buen canto de las voces, en la mayor riqueza de armonía, en la sobriedad de las imitaciones, y sobre todo en la espresion.

La instrumentacion habia progresado en Italia, merced á la mayor elegancia de las melodías teatrales y á los diversos efectos que el drama escénico requeria; pero en España, rechazados esos recursos del arte respecto al género religioso, se adelantó muy poco en ese ramo. Por esto repetimos aquí lo que dijimos anteriormente, que las

obras de aquel tiempo ganan suprimiéndose la orquesta: puesto que no hacen mas que duplicar las voces, ó acompañar con contrapuntos estravagantes, que disminuyen el efecto de la composicion en lugar de aumentarlo. Podrá haber alguna obra de esta época que tenga algun interés de instrumentacion; pero nosotros no la hemos hallado hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Por esta razon hasta esa época no hemos dado obras con orquesta. Si en la coleccion de la *Lyra sacro-hispana* se hubiera tratado solo de historia, las hubiéramos dado; pero tratándose de las mas selectas obras de cada época, hemos presentado las que nos han parecido mejores; y estas no las hemos encontrado entre las que tienen orquesta.

Acerca de esta época y de la orquesta que acompañaba á las obras vocales, tenemos que defender una opinion nuestra que ha sido combatida por el Sr. Soriano.

Nosotros dijimos en unos *apuntes* publicados en la *Gaceta musical* de 8 de Abril de 1855: 1.º que al introducirse los violines en la Iglesia á fines del siglo XVII ó principios del siguiente desaparecieron las violas: 2.º que cuando estas se asociaron con aquellos, fué para hacer el triste papel de duplicar el bajo: 3.º que antes de la época de los violines eran las violas los instrumentos de cuerda mas importantes, y que las habia de *mano* y de *arco*: 4.º que entre las de *mano* (1) se contaba la viguela, que despues se llamó vihuela.

El Sr. Soriano en el capitulo veintiocho del tomo cuarto, página 495, combate nuestras cuatro proposiciones antedichas, y concluye diciendo en son de graciosa

(1) La *Gaceta musical* dice *entre las de arco*; pero se conoce claramente ser un error de imprenta ó un *lapsus calami*.

cadencia, que *en ningún diccionario ha encontrado la palabra VIGOLA*, y que *solo los diccionarios de la lengua castellana definen la de VIGOLERO como ayudante del verdugo en el tormento.*

Contra nuestra proposición primera dice el Sr. Soriano que las violas de *arco* y de *mano* no se usaron en España con ese nombre, sino con el de vihuelas de una y otra clase. La cuestión es, pues, de nombre y no de cosa: cuando pasemos á tratar de la cuarta proposición diremos algo acerca del nombre.

Contra la segunda dice: que cuando las violas se pusieron en uso, al poco tiempo de los violines, no hicieron el triste papel de duplicar el bajo, sino de una manera *esencial y docta*, y cerca de un siglo antes que Mozart y Haydn lo hicieran, como puede verse por una composición de D. Francisco Valls, escrita en el año de 1709, de la cual presenta un fragmento. Nosotros no hemos podido menos de admirarnos al ver ese fragmento atribuido á Valls, porque poseemos obras de ese maestro completamente diversas en estilo y en instrumentación. Quisiéramos que el Sr. Soriano viese otras obras de ese maestro, que deben existir en la Catedral de Barcelona, y entre ellas principalmente su *Magnificat de segundo tono* á dos coros con violines, y en el vería que no solo no tiene viola, sino que le sobra el segundo violín, puesto que le hace cantar al unísono con el primero por espacio de 56 compases seguidos desde el principio. Nosotros sospechamos que ese fragmento no sea sacado de ningún autógrafo de Valls, y que el que le ha proporcionado esa obra le ha inducido á error respecto á la época y al nombre del autor. Y si en efecto fuese obra de Valls, no

pasaria de ser una rara escepcion de la comun manera que tenia de instrumentar tanto él como todos los compositores de su tiempo.

Respecto á la tercera proposicion , dice el Sr. Soriano, que los instrumentos de arco no se usaron antes en las funciones religiosas, por la oposicion que á ellos habia, considerándolos mas propios del teatro que del templo. Nuestra opinion en esto difiere poco de la del Sr. Soriano. Nosotros creemos que el uso de ellos en la Iglesia debió ser rarísimo, y que el de las chirimías y bajones, á cuyos tañedores se designaba con el nombre de *ministriles*, que conservaron hasta el presente siglo en algunas catedrales, era el comun y ordinario. Sin embargo, nosotros opinamos que de los instrumentos de arco los primeros que se generalizaron en el siglo XVII fueron los violones, esto es, el violon y contrabajo; porque sin ellos era imposible una ejecucion regular en los Oficios de difuntos y de Semana Santa, en que no cabia el órgano para la ejecucion del acompañamiento que llamaban *bajo continuo* en las piezas coreadas, que entonces estaban en voga.

Respecto á la cuarta proposicion dice el Sr. Soriano que la palabra *vigola* no se encuentra en ningun diccionario. Las cuestiones de solo nombre son seguramente impertinentes y casi inútiles en materias de esta especie; pero diremos brevemente al Sr. Soriano: 1.º que los diccionarios no traen en general todas las diversas modificaciones y alteraciones que han sufrido las palabras, y mucho menos en particular de las de cada ciencia, arte ú oficio. Sin buscar ejemplos de nombres muy antiguos, ahí tenemos el instrumento que llamamos hoy *Figle*, que solo en

el trascurso de 50 años ha sufrido las modificaciones de *Ofcleyde*, *Ofcleido*, *Ofigle* y *Figle*: 2.º que sin querer atestiguar con rancios papeles manuscritos en³ que se hallan los nombres de Vigola, Vigolon y Figolon, se encuentra este último en la página 233 del *Exámen instructivo sobre la música* por D. Francisco Ignacio Solano, publicado el año de 1818 en Madrid, imprenta de Collado: 3.º que así como en Italia la palabra *viola* se llamaba antiguamente *vivola*, y se encuentra así escrita en los autores de los siglos XVI y XVII, creemos que en España ha sufrido esa palabra una variación análoga, aunque ella no aparezca en los diccionarios.

Acerca de la palabra *vigolero*, que el Sr. Soriano ha sacado á relucir, y de la que nosotros no habíamos hablado, solo tenemos que decir, que al hablar aquel de ella se ha propuesto sin duda darnos una prueba de su estensa erudición, que alcanza hasta el tecnicismo del oficio del verdugo y compañía.

Sea lo que fuere de cuanto contiene la anterior cuestión, nosotros no hemos hallado en las obras músico-religiosas de la primera mitad del siglo XVIII composiciones dignas de publicarse por su mérito respecto á la instrumentación, por cuya razón no las hemos incluido en esta série. Los progresos de esa época fueron casi exclusivamente en la parte vocal, no solo respecto al buen canto de las voces y á la armonía sino también en la expresión.

Antes de pasar á la segunda mitad del siglo XVIII echaremos una rápida ojeada á las obras de la série de que se trata, para comprobar lo que antes hemos dicho.

Las obras que contiene la primera série del siglo XVIII son veintitres, correspondientes á trece autores, que son:

D. José de Torres Martínez Bravo, D. Pedro Rabassa, don Francisco Valls, D. Francisco Vicente y Cervera, D. Juan Perez Roldan, D. José San Juan, D. Juan Paez, D. Diego Muelas, D. José de Cáseda, D. Antonio Literes, Fr. Benito Juliá, D. Pascual Fuentes y Fr. Antonio Soler. Entre las obras dichas hay dos de autores desconocidos.

Los estilos en que estan escritas las composiciones de esta série son, como anteriormente dijimos, los mismos que en la segunda mitad del siglo anterior; á saber: 1.º el fugado ó de imitacion; 2.º el de la sencillez ya melódica ya armónica de conjunto; y 3.º el coreado. Pero el que principalmente prevalece en ellas es el estilo que llamamos *mixto*, que se compone de todas tres, y que contiene ya un trozo fugado mas ó menos complicado, ya otro sencillo, ya finalmente otro coreado.

Al género de imitacion corresponden el *Requiem* de Torres, el motete *Tota pulchra* de Valls, el motete tambien *Sepulto Domino*, la misa de Cáseda, el motete *Ecce sacerdos magnus* de autor desconocido y los dos himnos de Literes. Entre estas obras la mas notable es el motete de difuntos *Versa est in luctum* del maestro Torres, cuyos pensamientos son interesantes por su elegancia melódica y por la verdadera expresion de tristeza que en ellos domina. Agrégase á esto el *buen trabajo*, que consiste en que siendo una fuga por contrario movimiento, las voces se imitan con tanta naturalidad, y la letra está tan bien servida en todas ellas, que es difícil hallar entre las obras de este género, tanto españolas como extranjeras de aquel tiempo, otra que reuna las condiciones de belleza que tiene esta.

Al género sencillo con algunas imitaciones claras pertenecen las visperas de difuntos del P. Juliá, los motetes

segundo, tercero, cuarto, quinto y sexto de Muelas. Estas obras son de buen efecto ; pero tienen poco de notable , si se exceptúa cierto atrevimiento que se nota en las del P. Juliá , en que á vueltas de alguna incorreccion , hay efectos armónicos que no eran comunes en aquellos tiempos.

Todas las demas composiciones de esta série corresponden al estilo coreado mixto ; y las mas importantes son el motete primero de Muelas , *O vos omnes* , y el motete de Rabassa , *Audite universi populi* , que son excelentes bajos todos aspectos , especialmente el de Muelas que á su *buen trabajo* reúne gran verdad en la espresion de la letra. Los maestros San Juan , Cervera y Fuentes figuran dignamente en esta seccion de estilo coreado.

En resúmen, resulta de todo que los maestros españoles progresaron en la primera mitad del siglo XVIII en los mismos estilos que habian dominado en el anterior ; pero no admitiendo el género *puramente melódico* y análogo al del teatro , por considerarlo impropio del templo , dejaron de cultivar ese interesante ramo del arte , que tanta importancia habia de tener en lo sucesivo.

Siglo XVIII: segunda série: de 1750 á 1800. Al echar una mirada al estado general del arte en esta época, vemos con admiracion que en Italia se habia progresado extraordinariamente en el género lírico-dramático , y que en Alemania se habian hecho grandes adelantos en el género instrumental. La elegancia de las melodias , la estructura de sus frases , sus graciosas cadencias , y las simétricas proporciones de los periodos formaban ya un conjunto bello y poético , bien diverso por cierto de la marcha prosaica del arte antiguo. La armonía se hallaba enrique-

cida con nuevos acordes, con nuevos medios de modulación, y con nuevos recursos de toda especie. La orquesta, que hasta entonces habia hecho un papel humilde, aparece tambien engalanada con nuevos atavíos, auxiliando poderosamente á la espresion dramática cuando acompañaba al canto, y produciendo efectos sorprendentes en el género puramente instrumental, que hasta entonces habian sido desconocidos. Los maestros italianos Paisiello y Cimarosa, los alemanes Mozart y Haydn, los franceses Berton y Lesueur, y los españoles Terradellas y Martin, y otros muchos célebres compositores de todas las naciones de Europa, ilustraron el arte en aquella época. El arte del canto llegó á su apogeo, y las admirables escuelas de Italia produjeron un gran número de cantantes de primer orden.

Respecto á la música religiosa en las naciones extranjeras siguieron los compositores formando dos partidos, que desde ahora los designaremos con los nombres de sus escuelas *antigua* y *moderna*. Los de la antigua, representados dignamente por el P. Martini, desechaban del templo esas frases melódicas, esos periodos rotundos en que domina el ritmo, y digámoslo así, la poesía, y que habian nacido, se habian desarrollado y perfeccionado en el teatro. Ellos querian que la música del templo tuviese un carácter completamente diverso de la del teatro; y para ello creian conveniente seguir exclusivamente los tres estilos que hemos mencionado repetidas veces, y que consistian en el género *de imitacion*, en el *coreado*, y en el de la *melodia*, entendiéndose por esta última un canto desaliñado y de poco movimiento, con gran interés armónico y sin ritmo marcado, que constituia una espe-

cie de prosa musical. Los partidarios de la moderna, dignísimamente representados por Mozart, escribían el género religioso bajo los mismos procedimientos que el teatral, esto es, inspirándose con el sentido de la letra, y espresándola libremente con todos los recursos que el arte poseía, en la melodía, en la armonía, en el ritmo, en la estructura, en la instrumentación, etc.

Mas adelante diremos nuestra opinion acerca de esta grave cuestion, que aun hoy se debate por profesores y literatos respetables: y lo único que nos anticipamos á decir aquí acerca de ella, es que consideramos á ambas escuelas algun tanto viciosas por los extremos que ellas tocan.

Vamos ahora á nuestro principal asunto que es la música religiosa en España respecto á la época de que se trata.

Sea por la influencia de las obras religiosas de autores extranjeros ó por las naturales tendencias del arte que caminaba rápidamente hácia la belleza de la melodía espresiva, lo cierto es que en la segunda mitad del siglo XVIII, dominaban sobre los tres estilos antiguos, que iban desapareciendo ó se iban descomponiendo, otros tres algo diferentes de los anteriores (1). El 1.º era un estilo que llamaremos antiguo porque consistia en el uso de todos los recursos del arte antiguo, reuniendo á ellos los que ofrecia el moderno; pero usando con cierta sobrie-

(1) Cuando al principio de una série decimos que tal género ó estilo se estableció entonces, debe entenderse que esas trasformaciones del arte no se hicieron de repente, sino preparándose poco á poco por el transcurso de algunos años. Al dividir las épocas del arte por mitades de siglo, lo que hacemos es presentar el carácter mas dominante de cada una de ellas, y los hechos mas notables que á las mismas pertenecen.

dad tanto las verdaderas melodías á solo y duo, como los efectos de la orquesta. El 2.º que llamaremos moderno *llano* consistia en procedimientos sencillos respecto á la melodía y armonía, dando toda la mayor espresion posible á la letra, y haciendo jugar á la orquesta con ritmos marcados, y á veces con gran brillantez. Este estilo era el que mas se acercaba al teatral. El 3.º que denominaremos *mixto*, participaba del primero y segundo, y de consiguiente era el mas rico y variado, y preferible á los otros dos.

Para practicar el estilo *antiguo* se necesitaba ser buen contrapuntista y haber hecho buenos estudios escolares, que son los que constituyen lo que llamamos talento. Para el estilo *llano* bastaba el génio, acompañado de un estudio regular de la armonía y de la instrumentacion. Y para el estilo mixto era necesario talento y génio, que son dos cualidades sin las cuales jamás se producirán bellezas de cierto órden elevado.

Bajo estas consideraciones y principios vamos á examinar las obras de la *Lyra sacro-hispana* pertenecientes á la segunda mitad del siglo XVIII; pero antes tenemos que hacer una advertencia.

Cuando se publicó el tomo correspondiente á esta época; habiase determinado publicar un segundo de esa misma série, como se ha hecho en las del siglo XIX en razon del gran espacio que ocupa la orquesta; pero despues por motivos que no son de este lugar se dispuso no publicar dicho segundo tomo, por lo cual nos vimos precisados á incluir en el primer tomo de la primera série del siglo siguiente obras de dos autores que correspondian principalmente al anterior, que son D. Francisco Javier

García y D. Pedro Aranaz (1). Hecha esta advertencia que también la hicimos en la portada de dicho tomo, pasemos al exámen de las obras pertenecientes á la época de que tratamos.

El *Requiem* del maestro Nebra pertenece al estilo que hemos clasificado de antiguo: porque la mayor parte de las piezas de que se compone son del género de *imitacion* y de *coreado*, y estan trabajadas con gran esmero. Los mejores trozos de esta estensa obra son la estrofa de la *secuencia* que dice *Lacrimosa dies illa*, y el motete *Circumdederunt me*. En ambos aparecen reunidos los recursos del arte antiguo y del moderno, pero con tal severidad que no hace uso alguno de la melodía á solo. Estas dos piezas son verdaderamente bellas, estan escritas con gran verdad, y en ambas reina desde el principio hasta el último la espresion de la letra. La parte de orquesta está bien tratada, considerado el estado de este ramo en aquel tiempo; porque tiene un colorido bastante variado por los diversos matices que usa, y por los efectos ordinarios y extraordinarios de los instrumentos de cuerda. Es de las primeras obras religiosas en que se hace uso del *punteado* ó *pizzicato*.

La misa del maestro Ripa es una obra escelente, que pertenece al estilo mixto y que está escrita magistralmente. El *Criste* en el género fugado á dos motivos, uno sencillo y elegante en las voces, y otro movido y animado en los instrumentos de cuerda, es una pieza de buen trabajo y de gran efecto. En esta misa hay melodias y trozos

(1) Confiados en la publicacion del segundo tomo no incluimos en el primero mas que obras de solos tres autores, y entre ellas una demasiado estensa, que es el *Requiem* de Nebra, que de otro modo no lo hubiéramos dado integro.

de conjunto que aun hoy se oirian con gusto : pero sobre todas las piezas que contiene sobresale el *Quoniam tu solus sanctus* por la idea, por el acompañamiento y por la estructura. El *Stabat mater* del mismo autor, y con solo acompañamiento de órgano, es obra severamente escrita y de una espresion finisima. Nosotros creemos que D. Antonio Ripa es el mejor maestro español de la segunda mitad del siglo XVIII.

El *Ave maris stella* del maestro Lidon es una obra estimable por su correccion, buen trabajo y efecto verdaderamente religioso ; pero el génio de este compositor dista mucho del de Ripa.

Tócanos ahora hablar de las dos lamentaciones del maestro García ; conocido con el sobrenombre italiano del *Espagnoletto* ; pero antes debemos hacer algunas observaciones, siquiera sean breves, acerca de este compositor que tuvo gran influencia en la marcha del arte religioso de España.

El maestro García, instruido en la música, pasó á Italia, donde aprendió la composicion, aunque de una manera poco sólida. Su génio y natural inclinacion se dirigió hácia la música espresiva y clara, hácia el buen gusto y hácia los efectos brillantes y rítmicos de la orquesta. Despues de haber adquirido algun nombre en Italia, volvió á España y fué el promovedor, jefe y cabeza del estilo que hemos calificado de *llano*, y que entonces era el que mas se acercaba al género teatral. El éxito de las obras del maestro Garcia fué grande, porque su estilo era sencillo é inteligible á todos. Los cantantes é instrumentistas tenian mas ocasiones de lucimiento en este género que en los otros, y ellos y el clero en general lo re-

cibieron con aplauso. Sin embargo, creemos de nuestro deber manifestar que las obras del maestro García son inferiores en mérito á las de D. Antonio Ripa. Aquel es un melodista de buen gusto y dotado de gran sensibilidad, y este es un maestro respetabilísimo por su talento y por su génio. Sabemos muy bien que algunos se sorprenderán tal vez al leer este juicio; pero hemos creído justo dejarlo aquí consignado para hacer justicia á cada uno, aunque sea en contra del parecer de la generalidad que se deja arrastrar muchas veces por la corriente de opiniones exajeradas.

Las lamentaciones del maestro García estan escritas en una especie de declamacion musical, de fácil ejecucion, de mucha espresion y de muy buen efecto; pero en ellas, como en todas las obras de este distinguido maestro, no se hallan esos rasgos que revelan grandes estudios escolares y un talento acabado. Hállanse melodias espresivas y escelentes efectos de conjunto, pero falta la variedad y riqueza que dan á la música religiosa las imitaciones bien traídas, las combinaciones armónicas y las modulaciones inesperadas.

Las obras del maestro Aranaz son generalmente del estilo llano; pero sabe de vez en cuando mezclar, aunque con mucha sobriedad, el género fugado, y dar la debida variedad á sus composiciones. Tanto sus ofertorios de *Adviento* como el salmo *Laudate Dominum* que se han publicado en la *Lyra sacro-hispana*, prueban que fué justa la reputacion que adquirió como uno de los respetables maestros que en su época figuraron dignamente.

Resumiendo todo lo dicho acerca de la segunda mitad del siglo XVIII, y comparando las obras españolas corres-

pondientes á esta época con las extranjeras de los famosos maestros, especialmente italianos y alemanes, que anteriormente nombramos, resulta que las escritas por Nebra y Ripa pueden sostener la comparacion con las del mismo género compuestas por aquellos; pero las del estilo llano de García y demas de su escuela son inferiores. La razon es obvia. El género religioso puramente melódico se empezó á cultivar en el extranjero mucho antes que en España; y por eso, cuando aquí en esa época las frases melódicas aparecen algun tanto desaliñadas, allí tienen mas elegancia y mejor estructura.

Siglo XIX: série I: de 1800 á 1850. Los tres estilos antiguo, moderno llano y mixto, que quedaron establecidos en el siglo anterior, continuaron en este, perfeccionándose algun tanto el segundo y tercero, y abandonándose casi enteramente el primero, cultivado únicamente por algunos maestros de la escuela valenciana. Las orquestas de las principales catedrales de España se aumentaron y mejoraron mucho. Desde el siglo anterior habian empezado á reemplazar los oboes á las chillonas chirimías; y habian empezado tambien á usarse las trompas. En este siglo aparecieron tambien los fagotes, destinándose á los bajones, que habian sido sus predecesores, á reforzar el segundo coro y acompañar en los labordones de diversas clases que tenian lugar en nuestras iglesias.

Como la primera mitad del presente siglo ha sido tan calamitosa para España; como hemos sufrido tres encarnizadas guerras, interrumpidas con breves intervalos de paz nada sólida; y como nuestras iglesias han padecido tanto en sus rentas; la enseñanza de la composicion fué haciéndose cada vez mas superficial y menos perfecta, las

plazas de maestro tuvieron menos atractivo, y el número de buenos compositores fué haciéndose cada día menor. Así es que todos los maestros que figuran en esta série habian recibido su educacion artística antes de la guerra de la *Independencia*, y uno de ellos, D. Manuel Doyagüe, era ya maestro á fines del siglo anterior.

Examinemos brevemente las obras de esta época publicadas en la *Lyra sacro-hispana*, para conocer el estilo y particularidades de sus autores, y el mérito respectivo de cada uno de ellos.

Las catorce obras que de esta série se han publicado en la *Lyra sacro-hispana* pertenecen á los once maestros siguientes: D. Manuel José Doyagüe, D. Francisco Secanilla, D. Julian Prieto, D. Ramon Felix Cuellar, D. Antonio Montesinos, D. José Pons, D. Francisco Javier Cabo, D. Nicolás Ledesma, D. Francisco Andreví, Don Mariano Rodriguez de Ledesma y D. Juan Bros. De las composiciones de estos maestros pertenecen dos al estilo *antiguo*, ocho al moderno *llano* y cuatro al *mixto*.

Las dos obras del estilo *antiguo* son el salmo *Memento Domine David* del maestro Cabo y el motete *Sancta et immaculata* de Montesinos. Las iglesias Catedral y del Patriarca de Valencia han sido las que han cultivado este estilo por mas tiempo y con mayor esmero que ninguna otra. Las dos obras citadas de la escuela valenciana son escelentes en su género, y como este estilo es tan puramente religioso, desearamos que se perpetuara en dichas iglesias, puesto que se cultiva tan poco en las demas de España.

De las ocho composiciones del estilo moderno *llano*, las mas espresivas y de mejor estructura son, á nuestro

parecer el himno de Santiago del maestro Secanilla y la Salve de Prieto (1).

Tenemos que hacer una advertencia importante respecto á los maestros que en sus respectivas iglesias fueron los primeros que practicaron el estilo *llano* en la segunda mitad del siglo XVIII y en la primera del XIX. Todos ellos alcanzaron una gran fama, porque el clero y el pueblo, al oír por primera vez esas melodías sencillas que comprendía por su claridad y por la espresion, las creyó de mucho mas mérito que las del estilo antiguo. Así se esplica la gran estima que gozaron y que aun gozan las obras del maestro García en Zaragoza, de Pons en Valencia, de Doyagüe en Salamanca, de Palacios en Granada, y de otros varios en las respectivas iglesias en que introdujeron el estilo llano. Esto mismo sucedió con los organistas que fueron los primeros en generalizar el género suelto y brillante. No es nuestro ánimo rebajar en lo mas minimo el mérito de los maestros y organistas á quienes aludo; sino esplicar la causa de algunos elogios demasiado exajerados que suelen hacerse en ciertas poblaciones de España, tratándose de las obras de esos mismos maestros y organistas que á ellas pertenecen.

Tambien es necesario, para juzgar del mérito respectivo de estos maestros, tener presente que las obras de Doyagüe precedieron á las de los otros en veinticinco ó treinta años; por lo cual no es de admirar que sus melodias sean menos correctas en su estructura, y su instrumentacion de gusto algo mas anticuado.

(1) Hubiéramos deseado publicar piezas mas estensas de los maestros Bros, Pons y Cuellar, porque las tienen de mayor importancia y mérito; pero nos ha faltado espacio material en la publicacion.

Las cuatro obras del estilo mixto son de un mérito real. El *Stabat* de D. Nicolás Ledesma á tres voces con acompañamiento de cuarteto es una composición excelente por su expresión, por la naturalidad de sus melodías, su rica armonía, y por la manera delicada de usar los instrumentos de cuerda. El salmo *Nunc dimittis* y la *Salve* de Andrevi tienen mucha verdad de expresión, y el fuego y animación del acompañamiento de orquesta, que es peculiar de todas las obras de este maestro. El salmo *Principes persecuti sunt* del Sr. Rodríguez de Ledesma es una obra de gran efecto. Verdad es que contiene algunos trozos que recuerdan la música teatral, y también ciertos períodos cuyo discurso musical está encomendado á la orquesta, acompañando simplemente las voces; pero en general la letra está bien servida, la orquesta perfectamente tratada, el buen gusto reina en todo, y la obra entera revela el talento de un verdadero y experimentado maestro.

Siglo XIX: segunda série: 1850. Al llegar á esta época, no podemos menos de lamentarnos del estado de la música religiosa. Los maestros, cuyas obras hemos publicado en la série anterior, habían desaparecido casi todos sin ser dignamente reemplazados. Las tradiciones de la escuela verdaderamente española yacían casi muertas, no solo en la parte práctica de la composición religiosa, sino también en la didáctica ó de enseñanza de la misma. Las catedrales y colegiatas habían perdido sus bienes y rentas. Los monasterios habían desaparecido á los rudos embates de la revolución y del nuevo orden de cosas. Habíase celebrado un Concordato entre España y la Santa Sede, en el que solo se conservaban las plazas de maestro de capilla, organista y dos ó tres cantores para cada cate-

dral, con dotaciones mezquinas y con la condicion de ser todos sacerdotes. Todas estas circunstancias, y la repugnancia de la generalidad de nuestros escolares al estado sacerdotal, han herido de muerte á la música religiosa de España, tanto respecto á maestros de capilla como á organistas.

Sin embargo de que todo parece conjurarse contra la música religiosa, hemos visto y vemos hoy con satisfaccion señales de una saludable reaccion. Esta misma publicacion influye poderosamente para ese objeto. Las diversas obras de órgano que en estos últimos años se han impreso, y se estan imprimiendo todos los dias, caminan tambien á ese fin. Los concursos públicos de *composicion* y de órgano, efectuados en estos últimos años en el Conservatorio, prueban tambien que en él se cultivan debidamente esos dos ramos de la música religiosa. Nosotros, pues, esperamos que ha de volver á revivir el género religioso en España, si se siguen haciendo los mismos esfuerzos que se han hecho en estos últimos años.

Antes de hablar de las obras que se han publicado en la segunda série del presente siglo, tenemos que hacer una observacion importante acerca de nuestra anómala posicion respecto á juzgar de nuestras propias obras y de las que pertenecen á varios discípulos nuestros.

Siéndonos violento y repugnante el juzgar de las obras mencionadas; y como fuera de ellas no hay mas que algunas que son correspondientes á amigos particulares nuestros, (1) nos abstendremos de hacer calificacion alguna:

(1) Hemos invitado á otros varios compositores, cuyas obras conociamos, para que escribiesen alguna obra para esta última série; pero no hemos recibido ninguna mas que las que se han publicado.

y lo único que haremos será dar una idea de los diversos estilos á que todas ellas pertenecen. Hecho esto brevemente, concluiremos diciendo nuestros principios y convicciones respecto á música religiosa, y manifestando nuestros deseos acerca de lo que conviene hacer, para que este importante ramo del arte progrese en España, y figuren en él nuestros compositores tan dignamente como figuraron en otros tiempos nuestros predecesores.

Entre las obras de esta última série las hay que corresponden al estilo antiguo; otras al moderno llano, y finalmente otras al mixto.

Las que pertenecen al estilo antiguo son: 1.º la *Salve* de D. José Perez: 2.º los tres motetes á solas voces *O sacrum convivium*, *Bone pastor*, *O salutaris hostia*, y el responso de difuntos *Libera me*, composiciones nuestras, las cuales participan algo del estilo moderno tanto en la melodía como en la armonía.

Las que corresponden al estilo llano son: 1.º los tres motetes de D. Valentin Meton: 2.º el *Ave maris stella* de D. Mariano García: 3.º la *Salve* de D. Domingo Olleta: 4.º los dos motetes de D. Ciriaco Gimenez: 5.º el motete de D. José Perez, y 6.º algunos versos del invitatorio de nuestro oficio de difuntos. Estas obras se distinguen sin embargo entre sí en que unas son puramente llanas; otras tienen cierta riqueza de armonía; y otras finalmente contienen algunas imitaciones sencillas y claras.

Del estilo mixto son: 1.º nuestro *Te Deum* y la mayor parte de las piezas de que consta el *Oficio de difuntos*: 2.º el motete *Ave maris stella* de D. Manuel Fernandez Caballero: 3.º los dos motetes de D. Remigio Ozcoz

de Calahorra , y 4.º el motete *O quam suavis* de D. Hilario Prádanos.

Nosotros admitimos estos tres estilos y todos los compuestos de ellos, con tal que se observen en les mismos los principios filosóficos que hemos establecido en esta *Memoria*. Queremos la espresion religiosa que debe caracterizar la música del templo ; y para ella admitimos todos los recursos del arte , y todas las formas por diversas que ellas sean. Solo rechazamos de la iglesia toda música que nada espresé , ó que espresé lo que no debe y sea impropio de los sentimientos religiosos. Somos contrarios á las opiniones extremas. Creemos errónea la opinion de aquellos que quieren que se adopte el género de imitación á la *Palestrina* como el *non plus ultra* de la perfeccion de este ramo. Reprobamos tambien el extremo opuesto , practicado por muchos maestros modernos, que consiste en escribir para la iglesia no solo música teatral sino tambien del género *bufo*. Nosotros que apreciamos justamente el mérito de los maestros Mercadante , Rossini , Weber , Mozart y otros que , además de sus escelentes obras lírico-dramáticas , han compuesto algunas piezas religiosas muy dignas de sus relevantes talentos , rechazamos otras de este mismo género y compuestas por dichos autores , porque son completamente teatrales. Queremos tambien que los pensamientos del género religioso no tengan reminiscencias profanas , correspondientes á la música dramática ni á la popular. Queremos igualmente que se alejen del templo esos giros cadenciales que se oyen todos los dias en el teatro al fin de los períodos melódicos. En fin, queremos música de verdadero carácter religioso , que no recuerde á la música profana por sus ideas, por sus ritmos, ni por su estructura.

Sin embargo de esto, y á pesar de que nosotros admitimos en la iglesia todos los instrumentos exceptuando los de percusion, vamos á clasificar brevemente las diversas formas de la música religiosa, respecto á los elementos que en ella deben emplearse, avalorando el grado de conveniencia de cada una de ellas.

La primera forma y la mas propia del templo, es la música á voces solas. El efecto de una gran masa de solas voces es tan magnífico, sublime y religioso, que ninguna otra forma es á ella comparable. Ninguna presenta con tanta verdad la idea de un pueblo congregado para alabar á Dios, adorarle y dirigirle sus plegarias. Las voces naturales, puras y espresivas que exhalan pechos palpitantes sin mezcla de los sonidos artificiales que producen los instrumentos, son de un valor é importancia incomparable. Nosotros, pues, creemos que las piezas á voces solas, escritas con los recursos del arte moderno, y no con solos aquellos que usaban los grandes maestros del siglo XVI como quieren algunos, son preferibles á todas las que pueden escribirse con orquesta. Presentamos como muestras de esta primera forma nuestros tres motetes y el *Libera me* del tomo primero de la segunda série del siglo actual.

La segunda forma es la de voces acompañadas del órgano, del cuarteto de cuerda ó del de viento-madera; pero no cabe duda que ella aminora la pureza de efecto, comparándola con la de solas voces. Presentamos como muestras de esta segunda forma el *Stabat mater* con acompañamiento de cuarteto por D. Nicolás Ledesma, tomo segundo, série primera, siglo XIX; el motete *O salutaris hostia* con órgano por D. Ciriaco Gimenez, tomo segundo

de la segunda série; y el *Stabat mater* con acompañamiento numerado por D. Antonio Ripa, série segunda del siglo XVIII.

La tercera forma es la de voces con acompañamiento de orquesta. Esta forma, al mismo tiempo que es la que se presta á mas ricos y variados efectos, en razon de que contiene en sí los recursos de la primera y segunda y los que á ella son propios, es la mas expuesta á las reminiscencias teatrales, que deben evitarse. Nosotros aceptamos esta tercera forma con la condicion de observarse en ella no solo los principios artísticos y filosóficos que en esta *Memoria* quedaron establecidos, sino tambien las restricciones siguientes: 1.º deben excluirse los *solos* de instrumentos, esceptuándose en algun breve preludeo ó intermedio: 2.º no deben practicarse esas especies de *parlantes* en que la orquesta lleva el discurso musical acompañando á ella simplemente las voces, á no ser en algun trozo corto como medio pasajero de variedad: 3.º deben evitarse ciertos ritmos de acompañamiento, muy usados en la música teatral; ó si se practican, deben ser poco duraderos, y como recurso momentáneo de variedad. Bajo estos principios estan escritas nuestras obras con orquesta, publicadas en la *Lyra sacro-hispana*.

Hemos dicho nuestra opinion respecto á las diversas formas que pueden emplearse en la composicion de obras de música religiosa. Al recomendarlas á los que en adelante se dediquen á cultivar este importante ramo del arte, les exhortamos á que para ello hagan antes los severos estudios escolares de contrapunto y fuga, que son indispensables, para llegar á tener cierto dominio en el arte de escribir, sin lo cual podrán ser melodistas y compositor-

res de piezas mas ó menos ligeras , y mas ó menos bellas en su género , pero no serán jamás verdaderos maestros de capilla.

La publicacion de la *Lyra sacro-hispana*, la de esta *Memoria*, y las opiniones, avisos y consejos que en ella hemos consignado, han sido con el objeto de servir al progreso del arte musico-religioso. ¡Quiera Dios que estos trabajos sirvan para el fin que nos hemos propuesto, y que llegue el dia en que se conozca por los resultados que nuestros esfuerzos no han sido inútiles y vanos!

FIN.

res de misa nos acañoné flectas, y más á manos bellas
en su asero, pero no secan jamas, volviendo miseros
de capilla.

La publicación de la Xunta de Armas, la de las
Armas, y las opiniones, y cosas que en ella
sean congnido, sea solo con el objeto de servir al
progreso del arte, y no de otros fines, que
los traspasarian para el fin que nos hemos propuesto,
y que tiene el fin en que se conocen por las enseñanzas
que nuestra escuela no ha sido indolente y traspasado.

Se vende en Madrid a 10 rs. en casa del editor W. Schuler, en
habida se encuentran los diez tomos de la obra, y en la librería de
10 rs. cada uno y en 1806 la colección, calle de Escaleras, nú-
mero 3.—Cádiz y Jerez, calle del Comercio.—Almería, calle del
Arco, y en las principales librerías.
En provincias a 12 rs. franco de porte en los principales puntos
de venta de libros.

Se vende en Madrid á 46 rs. en casa del editor *M. Salazar* (en donde se encuentran los diez tomos de la *Lyra Sacro-hispana* á 80 rs. cada uno y en 500 la coleccion), calle de Esparteros, número 3.—*Carrafa y Sanz*, calle del Principe.—*Romero*, calle del Arenal, y en las principales librerías.

En Provincias á 48 rs. franco de porte en los principales Almacenes de música.

